Bethany College
Library

DISCARD
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_C0-BZG-098

GAUGUIN

LA TROISIÈME ÉDITION DE CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉE EN JANVIER M. CM. XXVIII, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART A CACHAN, LE TEXTE PAR L'IMPRIMERIE D'ÉDITIONS A PARIS

"MAITRES DE L'ART MODERNE"

GAUGUIN

PAR

ROBERT REY

40 planches hors-texte
en héliogravure

3e édition

LES ÉDITIONS RIEDER
7, place Saint-Sulpice, 7
PARIS
M. CM. XXVIII

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE 62 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS, SUR PAPIER VÉLIN D'ARCHES, DONT 12 HORS-COMMERCE

A VICTOR REY

mon père et mon meilleur ami,
qui a connu Gauguin dans les
terres australes.

Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays.
Copyright by F. Rieder et Cie, 1924.

GAUGUIN

Il y a peu d'années que le nom de Paul Gauguin s'est répandu dans le public. C'est que ce peintre fut toute sa vie un indépendant forcené. Sa nature, où se mêlaient des atavismes sauvages mais grandioses, le poussait vers un rêve irréalisable et confus d'espace, de rudesse et de domination. En lui vivait une puissance d'espoir formidable. Jamais un homme n'a si bien donné l'impression d'être une force qui va, une force qui se laisse aller.

Gauguin naquit à Paris, le 8 juin 1848, au 56 de la rue Notre-Dame de Lorette (1) parmi la rumeur de ces « journées de juin » où Paris, en pleine révolte, retentissait de hurlements et de fusillades. Le nouveau né fut déclaré sous les noms d'Eugène-Henry-Paul Gauguin. Pierre-Guillaume-Clovis Gauguin, le père, était originaire de l'Orléanais. Journaliste, il collaborait au *National*. Mais, du côté maternel,

(1) La plupart des renseignements biographiques qu'on trouvera dans cette étude sont empruntés au livre pieusement minutieux de Jean de Rotonchamp, intitulé *Paul Gauguin (1848-1902)*. Cet ouvrage, aujourd'hui rare, fut imprimé à Weimar, par les soins du comte de Kessler et publié à Paris par Édouard Druet. Je dois à l'obligeance de Mme Druet d'avoir pu le consulter tout à loisir.

759.4
G234R

l'ascendance de Paul Gauguin présentait plus de pittoresque. Mme Gauguin — de son nom de jeune fille Aline-Marie Chazal — était fille d'un sieur Chazal, sur lequel on ne sait à peu près rien et d'une femme de lettre, un instant en vogue, Flora Tristan, née au Pérou en 1803. Nous évoquons par elle un monde à la fois proche et lointain, plein de ce prestige tropical dont Paul Gauguin subira la hantise. La vie de Flora Tristan avait été singulièrement ardente et mouvementée à la fin de la monarchie de juillet. En 1836, elle s'était faite Saint-Simonienne et militante des théories humanitaires.

Après la répression de juin 1848, surtout après le 2 décembre 1851, la situation politique de Clovis Gauguin, le rédacteur du *National*, devint fort instable et menacée. Il s'embarqua pour le Pérou avec sa femme et ses deux enfants, Paul et Marie (qui devait par la suite devenir Mme Uribe et s'établir à Bogota de Bolivie). Clovis mourut en route d'une rupture d'anévrisme. On l'enterra à Port-Famine. Voilà donc Paul Gauguin, petit enfant, avec sa mère et sa sœur, à Lima. Il a fixé, dans quelques pages merveilleusement descriptives, les aspects de la vie liménienne qui, lente et luxueuse, se déroule dans une pléthore de chaleur, de colorations et de domesticité.

L'atavisme, puis les spectacles, les sites, les sociétés où se passèrent les premières années de Paul Gauguin ont eu sur son talent une influence indéniable. Toute sa vie Gauguin subira l'attraction de la mer, des îles lointaines, des races nues, des soleils que n'empêtre aucun nuage. Toute sa vie l'argent, aussitôt reçu, sera jeté à poignée. Toute sa vie il mêlera curieusement la munificence à je ne sais quelle intermittente ladrerie, comme sans doute avait fait Aline-Marie Chazal quand elle vérifiait le compte de ses mulâtresses. On devine combien avait dû paraître noire et morne à Paul Gauguin, le petit « pays chaud » de 7 ans, qui ne parlait

qu'espagnol, la pension où sa mère le mit comme externe en 1855, à Orléans. A 11 ans il entra au petit Séminaire, enfin au Lycée, où il commença ses humanités. Ce fut là tout son bagage littéraire et scientifique. Naturellement, il voulait être officier de marine. Mais il ne put même se présenter utilement au concours. En 1865, âgé de 17 ans, il s'embarque à titre de « pilotin ». Bien plus tard, Gauguin nous dira ce que fut son voyage. Il le fit à bord du *Luzitano* (Réunion des chargeurs — Hâvre-Rio-de-Janeiro), Capitaine Tombarel, « un quart de nègre tout à fait charmant papa. » Gauguin, au cours de cette première croisière fut ébloui par la baie de Rio. Aussi peut-être par les récits que lui faisait le second, durant les belles nuits de quart, sous le firmament tropical. Cet officier, dans sa jeunesse, et alors qu'il n'était qu'un petit mousse, avait été oublié dans un archipel océanien où, pendant deux ans, il avait connu la vie de l'Eden. Et sans doute ce conte merveilleux et vrai, entendu sur l'océan, sous le scintillement de la Croix du Sud, ne fut-il pas étranger, bien des années après, aux départs de Gauguin pour la lointaine, la parfumée Tahiti. Avant d'avoir atteint sa vingtième année, Gauguin s'engagea dans les équipages de la flotte. Il embarque, en février 1868, comme matelot de troisième classe et en qualité de soutier, à bord du *Jérôme Napoléon*.

Le 3 avril, Gauguin obtint un congé renouvelable de dix mois et quitta la flotte. Mme Clovis Gauguin venait de mourir à St-Cloud. Des relations de voisinage, puis d'amitié, s'étaient établies entre elle et la famille Arosa. Gustave Arosa se chargea de la tutelle des orphelins. A son retour des équipages, Paul, grâce à Gustave Arosa, fit ses débuts dans la carrière financière comme employé chez Bertin, agent de change, rue Laffitte. Il y resta onze années consécutives, y déploya des qualités qui lui valurent une situation très

brillante comme liquidateur. Il avait saisi très rapidement le mécanisme des opérations de Bourse; il spéculait avec chance et se vit bientôt à la tête d'une fortune véritable. Si l'on en croit un de ses amis, le peintre Emile Schuffenecker, il parvint à gagner en une seule année 40.000 francs. Il s'était marié en 1873 avec Mlle Mette Sophie-Gad, d'origine danoise, luthérienne, et dont la famille, à Copenhague, jouissait d'une grande aisance et d'une réputation de parfaite honorabilité. L'une des sœurs de Mlle Sophie-Gad fut la première femme du peintre Fritz Thaulow.

Rien, jusqu'alors, dans la vie de Gauguin ne faisait prévoir qu'un jour le génie de la peinture s'emparerait de lui comme d'une proie. Par fantaisie et pour occuper ses loisirs du dimanche, il avait acquis un petit attirail de peintre. De Rotonchamp pense que, peut-être, le goût de la pochade lui vint de l'excellent Gustave Arosa, son tuteur, assez expert en fait d'art. Il semble plutôt — et c'est l'avis de M. Daniel de Monfreid — qu'il aît, dès cette époque, été lié d'amitié avec Pissarro. Camille Pissarro, né dans les Antilles danoises, connaissait probablement la famille de Paul Gauguin. La première toile de Gauguin qui porte une date certaine est une tête d'enfant, de 1875, dont la facture est déjà singulièrement assurée.

Toute la première partie de l'œuvre de Gauguin ressortit à l'Impressionnisme. Des circonstances en quelque sorte sentimentales l'induisirent à s'inféoder, au début, à cette école nouvelle. Nous le verrons la renier avec cette ardeur brutale qu'il mettait en toute chose. Mais quand le besoin de peindre se mit à l'obséder, entre 1873 et 1875, sa nature ni son éducation ne le portait vers le Musée, encore moins vers le travail d'académie. Pissarro faisait partie du groupe des Impressionnistes, que le public dénommait de la sorte par dérision d'ailleurs. Les huées qui saluèrent la première exposition, chez Nadar, faisaient à cette

phalange une auréole de persécution. Se serrer contre Pissarro et les amis de Pissarro dans cette affaire l'attirait bien plus que les stations méditatives dans les galeries nationales. Ses premières toiles de Normandie (où des roses, des verts clairs imperceptiblement mouchetés de verts presque noirs, portent déjà sa marque) sont conçues et réalisées tout à fait dans la donnée impressionniste. Les tons sont divisés; la touche est menue; et ces artifices matériels tendent à donner à la toile cet aspect très clair et comme frissonnant qu'ont souvent en effet les arbres, les maisons, les rivières, les feuillages, sous le plein ciel, au cours d'une brusque inspection.

Un tel art pouvait-il convenir longtemps à Gauguin, ce rêveur puissant, cet homme dont la pensée d'un lyrisme brutal, désordonné souvent, fut toujours si active? Non. Gauguin était poète au sens où les Grecs l'entendaient, c'est-à-dire créateur. Avec sa plume, qu'il maniait sans adresse mais vigoureusement, avec son canif, avec sa gouge, avec son pinceau, avec les cordes de sa guitare, il créait constamment, il extériorisait l'énorme activité de son cerveau. Rien, au fond, moins que l'Impressionnisme ne pouvait lui convenir; et dès qu'il eut trouvé sa voie — ou qu'on la lui eût désignée — il s'y lança superbement.

Gauguin, en 1873, demeurait 74, rue des Tourneaux. Il taillait de petits marbres dans l'atelier du praticien Bouillot, son propriétaire. Ce fait est très révélateur de la conception, à la fois simpliste et grandiose, que Gauguin se faisait de l'art. Il fait songer à ces géants de la renaissance italienne qui ne se croyaient inaptes à rien et puisaient dans cette assurance la force de se montrer aptes à tout. En 1876, Paul Gauguin fit recevoir une de ses toiles au Salon.

En 1876 Gauguin était donc en rapports avec plusieurs indépendants, par l'intermédiaire de Camille Pissarro. De plus en plus il rêve, il parle de peinture. Il en discute les

principes et les raisons dans de longues conversations avec Cézanne, Guillaumin, Manet même qui l'encourage. Il est ouvertement le disciple de Pissarro dont il ne reniera jamais l'influence, même quand il sera devenu maître de sa personnalité, protagoniste d'un art en opposition avec l'Impressionnisme. Son enthousiasme croît. Il achète pour quinze mille francs de tableaux : des Manet, des Renoir, des Claude Monet, des Pissarro, des Guillaumin, des Cézanne, des Sisley, un Jongkind, un Lewis Brown, deux dessins de Daumier. Hélas ! au cours des pérégrinations dont sa vie allait s'emplir, Gauguin sera contraint de laisser fuir ces œuvres, à l'exception toutefois d'un paysage et d'une nature morte de Cézanne et d'un intérieur de Pissarro. Il quitte la rue des Tourneaux. Il s'installe 8, rue Carcel, à Vaugirard, dans un pavillon muni d'un vaste atelier. C'est là qu'il va demeurer jusqu'en 1883. La cinquième exposition du groupe impressionniste eut lieu rue des Pyramides, en 1880 ; Gauguin y figura. Joris-Karl Huysmans, œil vigilant et sans indulgence, le remarque et note en ses paysages « une dilution des œuvres encore incertaines de Pissarro. » L'année suivante, en 1881, Gauguin expose encore ; et, cette fois, Huysmans loue hautement son étude de nu. Il en admire le réalisme et l'oppose même à celui de Courbet. « Je ne crains pas d'affirmer, écrit-il, que parmi les peintres contemporains qui ont travaillé le nu, aucun n'a encore donné une note aussi véhémente dans le réel. » Notons qu'à cette même exposition Gauguin montrait une figurine en bois colorié intitulée « Dame en promenade », un médaillon, « la chanteuse », et des paysages. La statuette apparaît à Huysmans comme « gothiquement moderne ». Les paysages par contre le séduisent peu. Il reproche à Gauguin de s'être là « difficilement échappé encore des embrasses de M. Pissarro, son maître. » En 1882, Gauguin expose à nouveau, des paysages, une vue nouvelle de cette « église de Vaugirard » que Huysmans avait couverte d'éloges

l'année précédente, un intérieur d'atelier, des croquis d'enfants. Mais cette fois Huysmans ne le trouve pas en progrès.

Gauguin mène une existence qui l'étouffe. Il gagne beaucoup d'argent, soit, mais il lui semble insupportable de ne pouvoir peindre quand il veut, comme il veut. En janvier 1883, la crise éclate. Il abandonne les liquidations, la Bourse; il fera de l'art, seulement de l'art. « Désormais, aurait dit Gauguin — quand il eut pris l'héroïque, la cruelle résolution de tout sacrifier à son rêve, — désormais, je peinds tous les jours. »

Il vend les tableaux de sa collection; mal. Il quitte la rue Carcel, emmène sa famille à Rouen. Comme presque tous ceux qu'agite le grand démon de l'art ou de la fantaisie, il se croit pratique. Il abandonne une situation de 40.000 francs par an, mais il attache une grande importance au fait que dans telle région le beefsteack coûte deux sous de moins à la livre. Toute sa vie, il fondera sur cet esprit d'économie de grandes espérances. Il se persuadera que c'est lui — et non l'inexorable voix de son destin — qui le conduit en Bretagne, plus loin encore, à la Martinique, plus loin encore, à Tahiti, toujours plus loin, aux îles Marquises... A Rouen, la gêne atteignit les fugitifs. Alors Paul Gauguin décide qu'on partira tous pour Copenhague où la famille de sa femme est fort considérée, où, par conséquent, il trouvera quelque sinécure dont les exigences n'entraveront pas ses goûts. Huit mois après son arrivée à Rouen, ils partent pour le Danemark. Gauguin ne fut jamais dans ses hommages au beau sexe un délicat, un difficile, moins encore un hypocrite. Sa franchise causa bientôt des scandales dans le luthérien Danemark. Mme Paul Gauguin en souffrit. Les époux se rendaient la vie plus irritante chaque jour. Ils se séparèrent en juin 1885.

Paul Gauguin, seul désormais, loue un petit atelier Impasse Fremin, rue des Tourneaux, près de son ancien logis de 1875; il a pour voisin le sculpteur Dalou. Bientôt il sombra dans la misère véritable. Il fut colleur d'affiches, au salaire de 3 fr. 50 par jour, lui qui, trente mois avant, maniait les gros chiffres à la Bourse. Il dut décorer, pour vivre, des murs, dans la gare du Nord. Dans un petit cahier qu'il dédia plus tard à sa fille Aline, il dit : « J'ai connu la misère extrême, c'est-à-dire avoir faim et tout ce qui s'en suit. Ce n'est rien, ou presque rien. On s'y habitue et, avec de la volonté, on finit par en rire. Mais ce qui est terrible, c'est l'empêchement au travail, au développement des facultés intellectuelles. Il est vrai que, par contre, la souffrance vous aiguise le génie. Il n'en faut pas trop cependant, sinon elle vous tue. » En dépit de tout, Gauguin trouve la force de composer dix-neuf toiles qu'il envoie à la huitième exposition des impressionnistes en 1886, rue Laffitte.

Félix Fenéon, un des esprits les plus fins du siècle, publia pendant l'exposition une plaquette : *Les impressionnistes en 1886*. « Les tons de M. Paul Gauguin, dit-il, sont très peu distants les uns des autres : de là, en ses tableaux, cette harmonie sourde. » Donc Gauguin est toujours sous l'influence de Pissarro auquel ces mots pourraient généralement s'appliquer. « Sur un poirier, que nous avons le regret de voir *monochrome*, sa femme nue s'enlève en demi-relief, la main aux cheveux, assise rectangulairement dans un paysage. » Cela ne semble-t-il pas déjà la description d'un de ces Gauguin de la seconde manière, dont nous aurons à reparler bientôt? Cet arbre monochrome n'est-il pas le signe avant-coureur du synthétisme dont Gauguin fera sa doctrine? Cette femme assise rectangulairement dans un paysage n'est-elle pas comme le fantôme anticipé de toutes les *vahinés* dont il meublera plus tard ses toiles tahitiennes? La vie, chaque jour plus cruelle, va chasser Gauguin de Paris; il part pour la

Bretagne, s'installe d'abord à Pont-Aven. La gentille bourgade n'était pas encore devenue le Barbizon bourré d'Américains en pèlerinage artistique telle qu'on la voit aujourd'hui. Pourtant, à l'auberge de Gloavec où probablement Gauguin descendit, maints rapins issus de l'École des Beaux-Arts avaient leur rond de serviette. Il n'entretint avec eux, faut-il le dire, aucune relation.

⊡

Quelles furent les raisons vraies qui déterminèrent Gauguin à partir pour la Bretagne? Il invoqua la réputation de bon marché qu'avaient certains coins bretons [1]. Mais Gauguin, longtemps après son premier séjour de 1886, disait qu'en se rendant en Bretagne il avait écouté l'appel de la tristesse. C'est la solitude surtout qu'il espéra trouver. Puis, les sites, dépouillés, sans chatoiement, de la Bretagne le retinrent parce qu'ils étaient le schéma nécessaire et suffisant sur lequel pouvait aisément se développer ses rêves intérieurs. Il trouva dans la statuaire rustique bretonne des figures, des compositions qui durent le frapper intensément. L'apeurante éloquence conférée à ces pierres par l'inhabile ciseau des sculpteurs armoricains fut pour Gauguin une leçon qu'il était particulièrement apte à comprendre, puis à donner à son tour.

Déjà, surtout si l'on considère les éléments animés de ses compositions, on devine que sourd en lui un spleen d'affranchissement. Les personnages, les animaux, qu'il dessine d'un cerne baclé, dont il exagère les caractéristiques de contour, la manière dont il découpe durement les plans (manière dont Pissarro, si mouvant dans sa technique, usa d'ailleurs aussi maintes fois), surtout les tons sombres, presque noirs, dont il indique certaines masses, disent combien il devait se sentir

(1) Ch. Chassé. *Gauguin et le groupe de Pont-Aven.*

appelé par la décoration. Déjà faire le portrait matériel d'un site le tente moins que de recréer, pour son compte, sur la toile, l'image que ce site à fait naître dans sa pensée de peintre-poète. Dès cette époque, le synthétisme était en puissance en Gauguin; déjà il aurait pu écrire ces terribles lignes dans lesquelles, bien des années après, il clamera son reniement: « Les Impressionnistes cherchèrent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée; et de là tombèrent dans des raisons scientifiques. Ce sont les officiels de demain, autrement terribles que les officiels d'hier... L'art de ces derniers a été jusqu'au bout, a produit et produira encore des chefs-d'œuvre. Tandis que les officiels de demain sont dans une barque vacillante, mal conduite et inachevée. Quand ils parlent de leur art, quel est-il? Un art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel; la Pensée n'y réside pas. »

C'est pendant ce premier séjour que vint à lui, de Paris, un jeune peintre, Emile Bernard, recommandé par Schuffenecker. Emile Bernard avait fait le trajet de Paris à Pont-Aven à pied, logeant dans les chaumières, payant d'un portrait, parfois, le bon accueil de son hôte, avant de reprendre la route. Il y eut peu d'échange d'idées entre Gauguin et Emile Bernard à ce moment. « Mon séjour à Pont-Aven se passa sans que nous sympathisions, dit Emile Bernard; nous ne causons même pas ensemble; pourtant, nous sommes voisins de table. » [1] Gauguin passa presque toute l'année 1886 à Pont-Aven.

Il rentre à Paris en novembre et rencontre à Montmartre un être doué, plein d'une étonnante ingénuité, tout fraîchement débarqué de Hollande : Vincent Van Gogh. La vie reste pour Gauguin revèche et parcimonieuse. Paris le

[1] Émile Bernard. *Mercure de France*, 1903.

rebute. Alors, du fond de son enfance, de son adolescence marine, des souvenirs remontent. Il se rappelle les Antilles, leur silence, où s'irradie par instant les criailleries des nègres, l'énorme et muette symphonie des couleurs sous le soleil accablant. Il s'exalte aussi — naturellement — sur le bon marché de la vie qu'on doit mener à la Martinique ; il fait partager son enthousiasme à Charles Laval, un camarade tout jeune, épris d'impressionnisme. Il fait argent de ses dernières hardes et tous deux s'embarquent en 1887 pour la Martinique. Les aspects qui l'accueillent ne déçoivent ni son espoir ni ses souvenirs. Laval et Gauguin s'installent aux environs de St-Pierre. Sous ses yeux s'étend l'île et son tumulte de verdures, les froissements inquiétants des feuilles dans l'étonnant sous-bois que dominent les mornes pelés dans les flancs desquels sommeille le génie des éruptions. En Bretagne, à Paris, Gauguin avait sacrifié, pour des raisons d'influence et de vérité, aux tons sourds, aux gris, aux couleurs brumeuses. Mais là s'éveille en lui son propre tempérament. Il emploie de beaux tons crus et vigoureusement différenciés. La touche divisée ne le satisfait plus. Il traîne largement son pinceau sur la toile. Est-ce l'influence d'Émile Bernard qui se fait sentir ? Non sans doute ; et, à supposer un instant qu'elle ait été déterminante dans l'évolution de Gauguin, elle n'aurait pu s'exercer encore. Il s'efforce de retracer sur sa toile une vision globale, restreinte à quelques éléments et de volume et de couleur, correspondante à ce qu'il éprouva par la vue, par l'ouïe même, en présence du site réel. Quant aux figures, il poursuit peu la languide créole et ses dolentes élégances, moins encore l'Européen, mais les métis, tous les « sang mêlé ». A partir de ce moment, les gens de couleurs exerceront toujours un attrait particulier sur lui. Gauguin va-t-il trouver à la Martinique le bonheur qui le fuit ? Hélas, Charles Laval s'accommode mal du climat, terrible pendant la période d'été ; Gauguin lui-même, en dépit de sa vigueur, en souffre. L'état

de Laval s'aggrave. Au cours d'un accès de fièvre il tente de se suicider. Gauguin conjure le drame. Mais il est atteint de dyssenterie. Il faut quitter l'île superbe et mortelle.

⧈

En janvier 1888, Gauguin et Laval étaient à Paris. J'ai sous les yeux une photo appartenant à l'excellent architecte et céramiste Francisco Durrio, qui fut un intime de Gauguin et qui garde à son ami défunt un souvenir plein d'affectueuse admiration. Elle montre Gauguin tel qu'il devait être vers 1888. A demi couché dans un fauteuil, il appuie le menton sur sa main large ouverte et semble écouter un interlocuteur placé derrière lui. Il est vêtu d'un pantalon rayé clair, d'une longue redingote bordée, d'un tricot breton qui lui fait comme un pectoral de broderies. Le front est très dégagé, les cheveux négligemment rejetés en arrière. Il ouvre a demi ses yeux à fleur de tête, aux paupières hautes et bombées. Les pommettes sont plates. Il règne un grand espace entre la ligne des yeux et la bouche. Le nez est long, coupant, légèrement courbé mais busqué très haut. La bouche assez lourde, aux commissures mal dessinées, donne à la physionomie une expression méprisante que ne dément pas la froideur dédaigneuse du regard. La moustache est clairsemée; la barbe en pointe, peu fournie, ne dissimule qu'à peine le contour du menton. Voilà donc Gauguin à Paris de nouveau, sans gîte et presque sans argent. Son camarade Schuffenecker lui ouvrit sa maison où Gauguin, qui ne s'est d'ailleurs jamais targué d'une bien grande délicatesse de manières, s'installa en maître. Au moment de son départ pour la Martinique, Gauguin avait entreposé chez Schuffenecker les quelques œuvres auxquelles il tenait le plus, vestiges, qu'il avait obstinément sauvés du naufrage, de son ancienne collection. Gauguin avait connu Schuffenecker chez Bertin, l'agent de change. A l'exemple de Gauguin, Schuffenecker, qui n'était pas sans ressources, avait quitté

la Bourse pour l'art, mais c'est à Paul Baudry et non à la nature qu'il était allé demander une direction. En 1887, Schuffenecker habitait 29, rue Boulard, près de la place d'Enfer, un petit pavillon ourlé d'un jardinet. C'est là que Paul Gauguin débarqua.

Or, près de Schuffenecker habitait le céramiste Chaplet. Gauguin entre en rapports avec Chaplet qui lui révèle sa technique. Gauguin, si dur pour ses confrères et si avare d'éloge, ne prononçait jamais le nom de Chaplet sans ajouter : « Chaplet... qui avait du génie ! » Sur un de ses carnets on retrouve une foule de notes qu'il avait prises, relatives à la fabrication des grès et à leurs décors. Gauguin réalisa quelques poteries non façonnées au tour, mais modelées à la main, que Chaplet fit cuire avec la scrupuleuse minutie qu'il apportait en toute chose. En même temps que Chaplet, Gauguin connut par Schuffenecker le remarquable peintre Daniel de Monfreid. Comme Schuffenecker, Daniel de Monfreid avait débuté à l'Académie Colarossi sous le professorat de Gustave Courtois.

Gauguin cependant restait pauvre. Et puis, surtout, le démon de la route le reprenait. Il quitte le gîte de la rue Boulard et repart pour la Bretagne.

⊡

La date de 1888 est importante dans l'œuvre de Gauguin. Il est à l'auberge Gloanec et forme, avec des peintres, qu'il domine déjà par l'ascendant de sa personnalité puissante, un groupe où les idées fermentent. Les artistes orthodoxes pensionnaires chez le Gloanec s'en écartaient en ricanant.

C'est en 1888 qu'eut lieu la première exposition particulière de Gauguin à l'entresol de la maison Boussod et Valadon, que dirigeait le frère de Vincent Van Gogh, boulevard Montmartre. Elle emplissait deux petites salles et comportait des céramiques. Gauguin vendit un peu, très peu. Il

n'était pas encore tout à fait remis de son séjour à la Martinique. Il écouta les appels réitérés que Van Gogh lui adressait d'Arles. Van Gogh y avait acclimaté son tempérament de Nordique. Les lettres où Vincent expose à son frère Théodore tout ce qu'il attend, pour Gauguin, d'un séjour à Arles sont profondément touchantes, fort belles même, en dépit de la gaucherie d'expression, à force d'affectueuse sincérité. A l'automne de 1888, Gauguin partait pour Arles, non sans des hésitations provoquées par quelque obscur pressentiment. La cohabitation de ces deux talents à la fois si proches et si divers ne fut pas apaisante. Gauguin en a rapporté les phases, plus tard, dans ces *Diverses choses* qui font suite à son manuscrit de *Noa-Noa*. La saveur de la Provence fut lente à se révéler à Gauguin. Gauguin pouvait écrire, comme il fit : « Van Gogh, sans perdre un pouce de son originalité, a trouvé en moi un enseignement fécond... Quand je suis arrivé à Arles, Vincent se cherchait, tandis que moi, beaucoup plus vieux, j'étais un homme fait. » On sait de quelle tragique façon l'aventure se termina. La folie grondait sourdement dans le cerveau de Van Gogh. Il y eut entre les deux amis quelques épisodes fort pénibles au cours desquelles la raison déjà vacillante du pauvre Van Gogh sombra tout à fait.

⊡

Gauguin avait-il acquis un élément nouveau favorable à son art dans l'aventure d'Arles ? Non. Du moins elle arrivait au bon moment pour l'empêcher de céder par trop aux faciles tentations des théories verbales, pour le ramener au goût de manier des couleurs puissantes, de tracer des formes nettes. Le mysticisme et, si l'on veut, le symbolisme de Van Gogh, qui voyait dans le jaune une couleur apte à charmer Dieu et qui se complaisait en quelques idées de ce genre, était encore essentiellement plastique.

Gauguin rentra à Paris. L'exposition universelle de 1889 s'ouvrit. L'éphémère palais où les Beaux-Arts devaient figurer abrita des œuvres officielles. Mais, au rez-de-chaussée, un bar des Boulevards avait obtenu la concession d'un stand. Les murs nus de ce stand se revêtirent un jour de toiles bien étranges pour les provinciaux et les flaneurs qui emplissaient le hall. On distribua au public un livret rectangulaire, à la couverture rayée de blanc et de bleu, dont le titre portait : *Catalogue de l'exposition des peintures du groupe impressionniste et synthétiste, faite dans le local de M. Volpini, au Champ de Mars* 1889. Suivaient les noms de Schuffenecker, Émile Bernard, Charles Laval, Louis Anquetin, Louis Roy, Léon Foché, Georges Daniel, Ludovic Nemo, P. Gauguin. On trouve dans la méticuleuse et vaste biographie de Gauguin par Rotonchamp une description fort amusante de ce café Volpini qu'encombrait à demi une bouillotte monumentale. Gauguin était représenté là par dix-sept toiles, datées de ses différentes étapes. Sous le pseudonyme de Ludovic Nemo se dissimulait Émile Bernard, représenté par vingt-trois toiles, plus deux « peintures pétroles ». A la fin du catalogue, qu'ornait deux baigneuses, en fac-similé, signées P. G. (Paul Gauguin) on lisait : *Visible sur demande, album de lithographies, par Paul Gauguin et Emile Bernard.*

Charles Laval venait de mourir ; pourtant douze de ses toiles martiniquaises, tout à fait dans la manière de Gauguin, figuraient au catalogue.

⊡

Gauguin avait regagné la Bretagne. Il y avait retrouvé Sérusier. Tous deux s'étaient installés à l'hôtel Gloanec. Bientôt, las d'être entourés de rapins académiques ils émigrent au Pouldu. Là se réunirent autour de Gauguin, véritable pôle d'attraction, tout un groupe d'artistes. Leurs productions respectives prirent entre elles un air d'homogénéité

suffisant pour qu'on puisse à la rigueur prononcer le mot d'école. On appela cet instant « l'École de Pont-Aven ». Il vaudrait mieux alors dire École du Pouldu, si l'on tient absolument à utiliser ce vocable d'école.

Émile Bernard, théoricien non moins que peintre, y prêche la doctrine synthétiste. Ni lui-même, ni Gauguin n'avaient négligé de mettre depuis trois années déjà ses données en pratique; Filiger apportait une âme pleine d'un rêve doucement médiéval. Serusier s'annonçait comme le continuateur de Gauguin et celui qui diffuserait le plus tôt sa conception parmi les jeunes encore dans les ateliers; le hollandais de Hann, difforme, presque nain et qui manifestait à Gauguin une admiration fervente, tenait les comptes de Gauguin, c'est-à-dire payait sa pension (1). M. Ch. Chassé a conté par le menu la vie que le groupe menait au Pouldu en 1889. Armand Seguin a donné dans *l'Occident*, en 1903, une curieuse description de l'auberge, telle que l'avait faite Gauguin et ses amis, au Pouldu : murs couverts d'arabesques et de décorations, vitres peintes et devenues, de ce fait, vitraux; chambranles ornés de sentences encourageantes ou hautaines. Près de l'auberge s'élève une maison dont Gauguin et de Hann convertissent le grenier en un vaste atelier. Le tout dans un paysage puissant et sobre jusqu'à la brutalité. Gauguin, loin des obligations citadines qu'il abhorre, touche à tout et ses doigts laissent de l'art sur tout ce qu'il touche. Il sculpte à jour, dore et peint les sabots qu'ensuite à Paris, il fera claquer sur le bitume étonné des Boulevards. Ce séjour au Pouldu est comme un oasis dans l'insatiable tourmente de sa vie. Gauguin simplifie encore sa manière, sacrifie les valeurs à la vigueur et à l'amplitude du ton, impose à ses compositions un ordre de plus en plus péremptoire et dépouillé. Il se débarrasse de toute science pré-apprise et des artifices de traduction qui,

(1) Ch. Chassé. *Paul Gauguin et le groupe de Pont-Aven.*

par l'automatisme de l'habitude, voudraient s'insinuer entre la toile et la vision de l'artiste.

⊡

C'est pendant cette période qu'il peignit la *lutte de Jacob avec l'ange* et le très fameux *Christ jaune* dont Octave Mirbeau, dans la préface d'un catalogue de vente de trente tableaux de Paul Gauguin donna plus tard une puissante description «...Sa tête a d'affreuses tristesses, sa chair maigre a comme des regrets de la torture ancienne et il semble se dire, en voyant à ses pieds cette humanité misérable et qui ne comprend pas : Et pourtant, si mon martyr avait été inutile. » Quant à la *lutte de Jacob avec l'ange,* elle fournit à Gauguin le thème d'une œuvre plus surprenante encore. Il y a dans Gauguin un formidable appétit de parler de tout; son idéal artistique a d'énormes envergures. Il est de ces hommes qui, toujours, ont tant à exprimer que la peinture pour elle-même, la couleur pour la couleur, le tableau pour le tableau, ne les séduit plus. L'art pour l'art est tellement à leur portée ! Albert Aurier, dans le *Mercure de France,* exposa le sens, d'ailleurs limpide, du tableau. Gauguin n'a pas voulu représenter *vraisemblablement* la lutte de Jacob avec l'ange, comme le fit, par exemple, Delacroix, dans son admirable composition de St-Sulpice. Il nous montre — à nous qui jamais n'y aurions pensé — ce que voient d'obtuses paroissiennes bretonnes quand leur curé, de sa chaire, leur parle de ce pugilat surhumain. Elles se représentent, parmi leur pensée dévote et somnolente, deux petites silhouettes lointaines dont l'une est ailée comme un goëland, et qui luttent avec des gestes arc-boutés, des déplacements d'échine comme en ont ces gars bretons qu'on voit lutter sous les chênes, aux après-midi des pardons. Ils se secouent sur la pente d'une implausible colline, au sol rouge. Les priantes encombrent le premier plan de leurs larges coiffes, de leurs profils rustiques. La vision

— cette vision — qui se déroule devant leurs yeux mi-clos tandis que ronronne la voix du prêtre les absorbe bien plus que l'église aux murs gris, les bancs patinés, les décors de tout temps connu qui les entoure, qu'elles ne voient pas et que par conséquent le peintre se garde de nous montrer. En somme, une prédelle de Giotto où s'inscrit, en même temps qu'un saint, la vision, accessible à lui seul, qui le visite, n'est pas autrement conçue. On voit combien le Gauguin du *Christ Jaune*, le Gauguin du Pouldu, est loin du Gauguin des débuts, élève docile de Pissarro.

⊡

Un différend, qui n'est certes pas encore apaisé, s'est élevé entre les amis, les admirateurs de Gauguin et son jeune rival Émile Bernard. En 1886, Gauguin avait encore, dit Émile Bernard, une petite facture lisse. Sa technique est assez pauvre; il a une « conception indigente de la couleur et rappelle Pissarro; peu de style ». Or, en 1886, au moment où Gauguin revient de la Martinique et avant qu'il ne partît pour Arles, E. Bernard lui montra ses œuvres; il eut la surprise de voir Gauguin s'enthousiasmer. « Gauguin me questionne pour savoir comment j'ai obtenu ces noirs; je lui dis que je les avais tirés du bleu de Prusse; comme sa palette était dépourvue de cette couleur, il me l'emprunta et tira les siens du même produit. »

Gauguin, au dire d'Émile Bernard, adopta la technique et la composition qu'Émile Bernard venait de lui révéler. Il y eut donc des similitudes entre leurs toiles respectives. Comme la personnalité de Gauguin s'affirmait plus saillante, on conclut inconsidérément qu'il était, dans ce duo, le maître et Émile Bernard le suiveur. Celui-ci protesta vigoureusement et à maintes reprises. Avec une impatience naturellement croissante, il rétablit l'ordre dans lequel s'étaient déroulées ses conversations avec Gauguin au sujet de sa nouvelle

manière. Les thuriféraires de Gauguin prirent parti avec violence et Émile Bernard fut l'objet d'une longue persécution qui n'eut pas d'ailleurs pour unique mobile l'intérêt de l'art.

De son côté, Gauguin s'irritait jusqu'à la fureur devant les assertions d'Émile Bernard qui tendaient à faire de lui, Gauguin, l'élève d'Émile Bernard.

Tous deux avaient raison dans cette affaire. Et je pense qu'après avoir vu quelques toiles prises dans les diverses époques de la production de Gauguin, il est impossible de s'appesantir sur les détails de ce débat. On a l impression que Gauguin glanait son bien où il le trouvait, certes; qu'au fond nul artiste ne fut moins doctrinaire, mais que, d une intelligence plastique merveilleuse, d'une imagination vaste et puissante, il fallait cependant à cette intelligence un déclic pour qu'elle se mît en jeu, à cette imagination un petit élément d'apport extérieur pour qu'elle s'épanouît.

Émile Bernard, déjà depuis plusieurs mois avant l'incident cité, rêvait d'une grande facture lisse, ordonnée, composée de couleurs peu nombreuses, délimitées, séparées les unes des autres par un cerne comme les différentes couleurs, dans certains émaux, sont séparées par le sommet apparent de leur cloison de cuivre. C'était en somme ce « cloisonnisme » qu'il venait de révéler à Gauguin. Mais on a vu que chez Gauguin, cet égocentrique redoutable, la vision intérieure primait déjà, et peut-être depuis plus longtemps qu'on ne pense [1], l'objectivité dont se contentaient les impressionnistes purs; qu'il n'avait qu'un pas à franchir, pour en arriver à cloisonner lui aussi ces vastes figures simples, représentatives d'une idée-type autant et plus que d'une forme directement observée d'après nature. Il y eut apport de la part d'Émile Bernard, et apport utile certes, mais apport de forme, accidentel [1].

---

[1] Ch. Chasse, *op. cit.*

D'ailleurs Gauguin a toujours subi le charme des œuvres où le dessin-trait domine : les primitifs italiens, Pérugin, Raphaël même, Degas, Ingres enfin et surtout, pour lequel il professa toujours une admiration absolue et dont il ne concevait pas qu'une époque pût, sans donner là un signe de déchéance, méconnaître le génie.

A partir de cette année 1888, toute son œuvre sculptée ou peinte se présente comme une vaste idéographie, une énorme églogue écrite avec des formes, à l'aide de la gouge ou du pinceau. Il *décore* incessamment; sur la surface plate qu'est la toile, il fait partir, s'enrouler, se détendre des arabesques, des couleurs, des motifs et, quand ces motifs sont des hommes ou des femmes, il veut que l'aspect même du tableau nous dise l'état de leur âme ou tout au moins celui que Gauguin leur suppose ou leur impose.

M. Maurice Denis, dans ses inoubliables *Théories*, voit parmi les éléments constitutifs de l'art de Gauguin l'influence dominante de Cézanne. Il me semble que cette influence fut toute superficielle. Certes Gauguin avait eu dans sa collection des Cézanne. Ils faisaient partie du petit lot d'œuvres particulièrement chéries dont il n'avait jamais voulu se séparer. Ils étaient peut-être encore d'un impressionnisme parent de celui de Pissarro. Mais de même que le simple graphisme indiqué par Émile Bernard avait suffi à Gauguin pour amplifier superbement le thème et le moyen qu'on venait de lui soumettre, de même la vue de certains Cézanne bien caractéristiques a pu lui révéler particulièrement l'interprétation de la forme humaine, la possibilité d'audaces plastiques

(1) Voir sur Émile Bernard un article décisif de M. Paul Jamot, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de juin 1912.

auxquelles il ne serait arrivé que bien plus lentement. C'est peut-être ce qu'il exprimait lui-même quand, au Pouldu, il s'écriait au moment d'entreprendre une toile : « Allons faire un Cézanne. »

J'ai l'impression que Gauguin ne prit à Cézanne que l'idée de nouveaux moyens décoratifs. Quel que soit le charme, la surprise, ou l'aversion que peut causer au premier abord une toile de Cézanne, on conçoit obscurément que l'œuvre fut pensée, élaborée, achevée en profondeur. Chez Gauguin au contraire, c'est en surface qu'elle évolue, avec une instinctive et constante élégance, souvent une souplesse comme italienne et un tel agrément de la forme « que le mot vénusté est le seul qui convienne » (1). Nul n'a mieux que M. Maurice Denis analysé le tempérament de décorateur qui prime chez Gauguin, n'a rappelé plus à propos le mot du critique Albert Aurier qui réclamait pour Gauguin, avec une emphase fiévreuse, des murs à couvrir. Nul n'a mieux montré l'analogie avec la fresque des toiles tahitiennes (peintes par Gauguin dans ces cases qu'il décorait tout entières comme si elles n'avaient été que quelque gigantesque sabot du Pouldu), de ces compositions peintes sur des toiles à sac, largement enduites de blanc à la colle; nul enfin n'a comparé plus intelligemment son art à la tapisserie, au vitrail, aux plus serties comme aux plus larges des œuvres d'art décoratif. Quoi qu'il en soit, Cézanne vers la fin de sa vie, et si l'on en croit Émile Bernard (*Mercure de France*, octobre 1907), ne se targuait aucunement d'avoir suscité en Gauguin un peintre : « Il ne m'a pas compris... Jamais je n'ai voulu et je n'accepterai le manque de modelé ou de graduation; c'est un non sens; Gauguin n'est pas peintre; il n'a fait que des images chinoises. » En ces quelques mots, et surtout si l'on tient compte qu'en effet Gauguin n'était pas peintre, ou du moins qu'il n'était pas que

(1) MAURICE DENIS, *Théories*.

peintre, tiennent toutes les différences qui séparent Gauguin de Cézanne. Elles sont considérables; elles sont capitales; et toutes faibles semblent auprès d'elles les quelques ressemblances formelles qui, d'autrepart, faisait dire à Cézanne que Gauguin lui avait pris « sa petite sensation » pour la promener dans tous les paquebots.

Au milieu de 1889, l'auberge de Mlle Marie Henry, au Pouldu, s'était changée, comme on l'a vu, en un véritable phalanstère d'artistes. On y discutait beaucoup. Une esthétique d'allure transcendantale aboutissait à la glorification de la « synthèse ». Une termologie un peu pédante servait à démontrer l'excellence de concepts fort clairs, au fond, et parfaitement sains. Le synthétisme, Maurice Denis le définit en ces quelques mots: « Synthétiser, ce n'est pas nécessairement simplifier dans le sens de supprimer certaines parties de l'objet : c'est simplifier dans le sens de rendre intelligible. C'est en somme hiérarchiser, soumettre chaque tableau à un seul rythme, à une dominante, sacrifier, subordonner, généraliser. » Le synthétisme, il est en somme tout entier visible en un coup d'œil dans *la vision pendant le sermon*. Quant à l'aspect coloré du tableau Gauguin lui-même en a maintes fois donné l'origine : « J'ai observé que le jeu des ombres et des lumières ne formait nullement un équivalent coloré d'aucune lumière... La richesse d'harmonie, d'effet, disparaît, est emprisonnée dans un moule uniforme. Quel en serait donc l'équivalent? La couleur pure! Et il faut tout lui sacrifier — un tronc d'arbre, de couleur locale gris bleu, devient bleu pur. De même pour toutes les teintes. L'intensité de la couleur indiquera la nature de la couleur. Par exemple, la mer bleue aura un bleu plus intense que le tronc d'arbre gris, devenu bleu pur, mais moins intense... Voilà la vérité du mensonge. »

Gauguin prenait-il toujours au sérieux le pathos psycho-esthétique dont ses amis et lui-même se servaient dans leurs commentaires? Peut-être que non. Il existe un pot de grès, décoré par lui, où sa main écrivit « Vive la *sintaize* » avec une ironie assez agressive.

Fin 1889, Gauguin rentre à Paris. Il est fort peu muni d'argent; il porte ses fameux sabots sculptés. Il est coiffé d'un béret bleu de pêcheur. Il se drape d'un macferlane à la trame infiniment lasse et son torse rude est gaîné dans un jersey de laine brodé, près du col, à la mode bretonne. Il est sans domicile, mais Schuffenecker, maintenant rue Durand Claye, à Plaisance, l'abrite encore. La maison était vaste et confortable, toute ornée par la collection fort enrichie de Schuffenecker. Vers le milieu de 1890, la cohabitation cessa, d'ailleurs sans violence, et Gauguin s'installa rue Delambre, dans un hôtel des plus modestes. Il n'y pouvait peindre et c'est alors qu'il accepta de travailler dans l'atelier de Daniel de Montfreid à l'angle de la rue de Château et de la rue Bourgeois. Daniel de Montfreid, comme naguère Gauguin, comme plus tard Signac, était un matelot « pour de vrai ». Il s'était rassasié de vie maritime à bord de son sloop, *le Follet*, qu'il fît roder longtemps au long des côtes espagnoles, puis d'une goélette, *la Marie-Madeleine* qu'il commandait et manœuvrait en véritable capitaine-marin. Daniel de Monfreid et Gauguin se comprirent, travaillèrent volontiers l'un près de l'autre. Entre-eux s'établit une sympathie profonde qui ne se démentit jamais.

C'est en 1890 que Gauguin entra en commerce avec un groupe de jeunes écrivains « les symbolistes ». Ils se réunissaient le samedi soir au café Voltaire. On y voyait, de Rotonchamp, Verlaine, Jean Moreas, Albert Aurier, Julien Leclercq, Adolphe Retté, Charles Morice enfin, le

héraut de cette nouvelle pléïade. Carrière y fréquenta, Rodin, Barrès même, et un soir — mais incognito et de loin — Carolus Duran (1). Les symbolistes menaient, contre les parnassiens, minutieux et durs amants du vraisemblable historique, une réaction tout à fait comparable à celle que les synthétistes de Pont-Aven entreprenaient contre l'Impressionnisme. Ils étaient faits pour s'entendre et se compléter. Il était naturel, dit Ch. Morice « que la synthèse conduisît l'artiste au symbole. Des sacrifices et un ordre dans la composition qui avaient pour but de rendre intelligible la pensée de l'auteur, un affranchissement des suggestions immédiates de l'observation directe devaient inspirer à l'artiste le désir de retenir de la nature les aspects seulement où il lisait des allusions significatives à cette pensée et de réunir ces aspects en quelque grande image à la fois libérée de toute vraisemblance et profondément, c'est-à-dire vitalement et artistiquement, vraie.... Cette image, c'est le symbole. » Pratiquement toute la question se résume en le mot si souvent cité de Mallarmé : « Suggérer au lieu de dire. »

D'ailleurs, plus tard, après l'exposition qu'il fît à son premier retour de Tahiti en 1893, Gauguin écrira : « Voulant *suggérer* une nature luxuriante et désordonnée, un soleil de tropique qui embrase tout autour de lui, il me fallait bien donner à mes personnages un cadre en accord. » Ces sites extraordinaires n'existent pas, dira-t-on. Gauguin répondra : « Oui, cela existe, *comme équivalent de cette grandeur*, profondeur, de ce mystère de Tahiti, quand il faut l'exprimer dans une toile d'un mètre carré. »

Il dira encore, à Daniel de Monfreid, dans une lettre du 14 février 1897 : « J'ai voulu, avec un simple nu, *suggérer* un certain luxe barbare d'autrefois

(1) Voir le remarquable article de Ch. Chassé, *Gauguin et Mallarmé*, dans *L'amour de l'art*, 8 août 1922.

Gauguin et Sérusier se laissèrent attacher dans le dos par leurs amis littéraires l'étiquette de « symbolistes ». Ils ne la prirent jamais tout à fait au sérieux. Un jour, de Tahiti, Gauguin écrivit à Daniel de Monfreid : « J'ai reçu *les hommes du jour* (mon portrait absurde, par Z)... une croix, des flammes, v'lan ! ça y est, le symbolisme ! » Et aussi : « Si mes œuvres ne restent pas, il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois et de travers *symbolistes* (autre genre de sentimentalisme). » Et encore : « Vous savez que si les autres m'ont gratifié d'un système, moi je n'en ai pas.... et je ne veux pas être condamné à cela » (lettre à Daniel de Monfreid du 14 juillet 1897). Est-ce à dire qu'il n'est pas le plus grand des symbolistes, comme le plus vigoureux des synthétistes ? Non, certes. Mais entre son symbolisme et celui des Rose + Croix et autres épris d'hyperintellectualisme à la Péladan, il y a toute la différence qui sépare Delacroix d'un Pinguilly L'Haridon.

⧈

L'influence de Paul Gauguin, dès cette époque, était incontestable. Tous les peintres de ce groupe du Pouldu avaient subi son ascendant. L'esthétique de Gauguin fut révélée aux jeunes par Sérusier. De même que St-Paul fit du Christianisme encore sentimental une doctrine philosophique et portative — dit excellement M. Ch. Chassé — de même l'esprit clair de Sérusier filtra les doctrines un peu confuses de Gauguin et les répandit de par le monde. Comment ? M. Maurice Denis, qui fut présent à la minute solennelle où le contact s'établit, l'explique en ses *Théories :* « C'est à la rentrée de 1888, que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte de cigares sur quoi on distinguait un paysage informe, à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs

pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. » Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette; et cette ombre plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible. »

« Ainsi nous fut présenté, pour la première fois, sous une forme paradoxale, inoubliable, le fertile concept de la « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Ainsi nous connûmes que toute œuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue. Ce fut l'origine d'une évolution à laquelle participèrent immédiatement H.-G. Ibels, P. Bonnard, Ranson, M. Denis. Nous commençâmes de fréquenter les endroits de la Maison Goupil, sur le boulevard Montmartre, où Van Gogh, le frère du peintre, nous montra, en même temps que des Gauguin de la Martinique, des Vincent, des Monet et des Degas; la boutique du père Tanguy, rue Clauzel, où nous découvrîmes, avec quel émoi, Paul Cézanne...

« Il (Gauguin) nous libérait de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à nos instincts de peintre. A l'atelier où le réalisme le plus grossier avait succédé à l'académisme falot des derniers élèves d'Ingres; où l'un de nos professeurs, Doucet, nous conseillait de relever l'intérêt d'un sujet d'esquisse, emprunté à la Passion de J.-C., en utilisant des photographies de Jérusalem; nous aspirions à la joie de « s'exprimer soi-même », que réclamaient si instamment aussi les jeunes écrivains d'alors. La théorie des équivalents nous en fournissait les moyens; nous l'avions tirée de son imagerie expressive; il nous donnait droit au lyrisme : et par exemple, s'il était permis de peindre en vermillon cet arbre qui nous avait paru, à tel instant, très roux, pourquoi ne pas traduire plastiquement en les exagérant ces impressions qui justifient les métaphores des poètes; affirmer jusqu'à la déformation la courbure d'une

belle épaule, outrer la blancheur nacrée d'une carnation, raidir la symétrie d'une ramure que n'agite aucun vent?

« Cela nous expliquait tout le Louvre et les Primitifs, et Rubens et Véronèse. »

C'est vers 1891 que Gauguin, eut l'idée de copier l'*Olympia* qu'il tenait pour un des chefs-d'œuvre du siècle. Copier, et copier quoi que ce soit, lui était insupportable. C'est également pendant cette période qu'il grava sa seule eau-forte. Avec des instruments prêtés par Léon Fauché, Gauguin, employant d'ailleurs une technique assez désordonnée, fit une planche que Delâtre, rue Campagne-Première, mit sous presse. C'était un portrait de Mallarmé, fait de mémoire autant que d'après le dessin de Manet que reproduit Edmond Bazire dans sa monographie de l'auteur de l'*Olympia*. On ne tira de cette planche que douze épreuves.

Matériellement, la vie ne s'adoucissait pas pour Gauguin. Il est sans argent, sans gîte bien assuré; souvent seul, il mange n'importe où, mal; passe de longues heures au café Gangloff, rue de la Gaîté. L'endroit a de la grandeur à force de banalité populacière; un orgue à vapeur y beugle des rengaines et les billards sont occupés en permanence. Gauguin silencieux fume et boit. Son âme était celle d'un métis de conquistador. Les cieux étroits, la nécessité de compter, l'étouffent. Le nouveau « milieu », comme on dit, dans lequel il vit ne lui semble plus inédit. La chimère s'éloigne. Il va donc se lancer encore dans son sillage, à la poursuite d'un impossible bonheur.

Une brochure relative à Tahiti lui tombe sous la main. Elle éveille le souvenir des anciennes croisières, qui sommeillait en lui. Les prestiges des archipels verts perdus, là-bas aux antipodes, parmi l'éternelle et berçante houle du Pacifique, les nuits polynésiennes évoquées jadis par le second, à bord du *Luzitano* pendant les quarts étoilés, sont, au fond, les

vrais motifs de sa soudaine impatience. Gauguin fait un choix parmi ses toiles et décide de les mettre en vente à l'hôtel Drouot. Elles sont trente. Octave Mirbeau, qu'a sollicité Mallarmé sur la demande de Charles Morice, fait la préface et la publie d'abord dans l'*Écho de Paris* du 16 février 1891. Le total de la vente atteignit 9860 francs. Gauguin, sur l'intervention d'Ary Renan, obtint du Ministère de l'Instruction Publique le titre de « chargé de mission artistique ». Titre tout platonique et que nul émolument ne souligne. Le 23 mars ses amis organisèrent au Voltaire un dîner d'adieu. Jean Dolent, au dessert, unit dans un bref discours improvisé les noms de Gauguin et de Carrière (qui avait pris part au dîner). Adolphe Retté récita du Mallarmé. A quelques jours de là, le Théâtre d'Art organisa au Vaudeville — dont le foyer s'orna pour un moment de toiles signées Gauguin — une représentation au bénéfice de Verlaine et du voyageur. Enfin, le 4 avril, accompagné jusqu'à la gare par quelques amis, Gauguin prit le train pour Marseille.

⊡

On connaît presque jour par jour l'existence de Gauguin à Tahiti. Il en a lui-même noté les détails dans un très précieux manuscrit, *Noa-Noa*, que son actuel possesseur, Daniel de Monfreid, âme aussi choisie que peintre remarquable, destine au Cabinet des dessins du Louvre. Relié en vieux cuir velouté, le volume in-folio porte en tête une petite gouache, au-dessous de laquelle se lit, en larges caractères, « *Noa-Noa* », mot qui, dans le dialecte tahitien, s'applique à toute idée de parfum; et en manière de sous-titre : *Voyage à Tahiti.* Il contient 346 pages de papier Ingres, couvertes d'une écriture très régulière et très nette. A maints endroits le texte est remplacé par des gouaches, des épreuves en noir et superposées, tirées par Gauguin d'après des bois qu'il taillait lui-même, par des

dessins d'aspect géométrique, des photos collées. Il y a là tout le roman de sa vie.

Nous savons par *Noa-Noa* que Gauguin, après soixante-trois jours de traversée, arriva à Tahiti, le 8 juin 1891. Sa mission lui donne un air d'importance dont l'administration locale est visiblement impressionnée. Mais Gauguin, âme inquiète, ne saurait jouir d'une satisfaction si tout ne s'harmonise pas exactement selon son idéal. La splendeur douce du climat et des sites tahitiens ne l'empêche pas de voir la mesquinerie morale de l'existence que mènent, à l'autre bout du monde, les européens, les fonctionnaires. Ce petit noyau de paperassiers en exil qui se serrent autour de leurs cartons plus verts que le feuillage tropical suffit pour tout lui gâter. Et puis, autour de Tahiti, la civilisation s'étend lentement sur la belle race maorie comme une morne tache d'huile. Sur cette terre bénie des dieux (et que jadis un gouverneur, plus poète que plumitif, rêva, bien vainement, de rendre à son antique et pure liberté), les missionnaires catholiques et les pasteurs protestants se livrent, au nom de leurs doctrines et de leurs ordres, un incessant combat. Les uns et les autres prêchent avec la même vigueur déplorable leurs morales importées. Bien loin d'ailleurs de modifier au fond les mœurs si naturellement tolérantes des indigènes, elles les rendent hypocrites et leur enseignent nos sales roueries, nos plus déprimantes habitudes.

Pourtant il reste des îlots que l'infection occidentale n'a pas atteint. Gauguin va donc fuir le centre administratif, Papeete. Il s'installe à quarante-cinq kilomètres de la capitale au district de Mataïéa, dans une case qu'il vient d'acheter. Dès le début de son séjour à Tahiti, Gauguin, dit M. Paul Jamot, « sent que, sur cette terre immémoriale et pourtant sans passé, les formes de la nature et les gestes des êtres vont se prêter docilement aux ordres de son rêve » (1).

(1) Paul Jamot. *Le salon d'automne*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

Gauguin écrivit dans *Noa-Noa* des pages d'une grande puissance d'évocation et d'une poésie profonde, par exemple celle qui nous montre le site dans lequel il vient de se fixer : « D'un côté la mer, et de l'autre la montagne, la montagne béante; crevasse formidable que bouche, adossé au roc, un groupe énorme de manguiers. Entre la montagne et la mer s'élevait ma case en bois de Bourao. Et, près de ma case, il y en avait une autre petite : faré amou (maison pour manger). J'allais, ce soir-là, fumer une cigarette, sur le sable, au bord de la mer. Le soleil, rapidement descendu sur l'horizon, était à demi caché par l'île Moréa, que j'avais à ma droite. Les oppositions de lumière accentuaient nettement et puissamment, noires sur le ciel incendié, les montagnes dont les arêtes dessinaient d'anciens châteaux crénelés... La nuit tomba vite. Moréa dormait. Le silence ! J'apprenais à connaître le silence d'une nuit tahitienne... »

Gauguin, en des chapitres charmants où l'on trouve pourtant cette saveur un peu amère qu'il communiquait à toute chose, a conté, dans *Noa-Noa*, son acclimatement, la circonspection souriante avec laquelle, peu à peu, l'adoptèrent les maoris de son district. Il vit comme eux, pieds nus, torse nu. Une paix inespérée entre en son cœur : « Je commence à penser simplement, dit-il, à n'avoir que peu de haine pour mon prochain, mieux, à l'aimer. J'ai toutes les jouissances de la vie libre, animale et humaine. J'échappe au factice, j'entre dans la nature avec la certitude d'un lendemain pareil au jour présent, aussi libre, aussi beau, la paix descend en moi, je me développe normalement et je n'ai plus de vain souci. » Il semble que ce soit le langage de quelque Adam pardonné auquel on a rouvert les portes de l'Eden. La femme, élément indispensable à sa vie, tient une place importante dans ces étranges mémoires. Hélas ! il se met à s'ennuyer; « il est vrai que beaucoup de documents me faisaient défaut, dit-il, mais c'est la *joie* surtout qui me manquait ». Alors il résolut de

faire le tour de l'île. Il s'arrête un instant au district de Faoné. Là, il se marie. Au milieu d'une douce gravité, les accordailles furent ébauchées, conclues, consacrées en quelques heures. La nouvelle épouse se nomme Tehoura. Gauguin ou mieux Koké, comme l'appellent les Tahitiens, regagna Mataïea avec sa femme-enfant, délicieuse jusque dans l'aveu de ses infidélités, et dont il semble s'être épris un moment avec une ferveur assez peu conforme à sa nature. Il était devenu très vite un sauvage excellent. Naguère, chez les civilisés, il avait développé sa vigueur native en faisant des armes chez Grisier. A Pont-Aven, le peintre Bouffard, expert en boxe, l'avait initié aux rudes secrets de la self-défense. Comme ancien matelot de la flotte, il connaissait « la savate ». Il nageait merveilleusement, et un jour il traversa, pour le plaisir, semble-t-il, d'émouvoir Tehoura, un grand lac souterrain d'un aspect dantesque et terrifiant avec son eau noire et silencieuse, ses parois où des lianes pendaient comme de longs serpents, lieu fort apeurant en somme et maléficieux.

L'artiste n'était pas moins actif que l'homme. Dans ses lettres à Daniel de Monfreid, Gauguin raconte également sa vie, mais sur un mode moins lyrique. Il parle de ses travaux : « J'ai fait un tableau, une toile de 50 : un ange aux ailes jaunes indique à deux femmes tahitiennes Marie et Jésus, tahitiens aussi. Du nu, vêtu du paréo, espèce de cotonnade à fleurs qui s'attache comme on veut à la ceinture. Fond de montagne très sombre et arbres à fleurs. Chemin violet foncé, et premier plan vert émeraude. A gauche des bananes. J'en suis assez content. » Mais, à Paris, les œuvres de Gauguin se vendent moins qu'il n'eut pensé ; et lentement. L'artiste s'en irrite. En partant il avait neuf mille francs en poche. Ils furent très vite mangés. La vie intégralement sauvage séduisit Gauguin tant qu'il se sentit en mesure de la mener en amateur. Il se cabre dès qu'il aperçoit le fond de sa bourse. Les lettres qu'il adresse à son fidèle correspondant Daniel de Monfreid sont décon-

certantes. L'influence apaisante du climat, des sites splendides, d'une existence pauvre et facile n'y apparaît absolument pas. C'est d'argent qu'il est constamment question. Il est vrai que pour Gauguin la situation était décevante. Parti de Paris sur un succès qui lui permettait des espoirs de sécurité, il écrit à Daniel de Monfreid en fin décembre 1892 : « En dix-huit mois, je n'ai pu voir un sou de ma peinture, c'est-à-dire que j'ai vendu moins qu'avant. La conclusion est facile à tirer. Et comme je n'ai pas grand héritage en espérance, avec quoi puis-je manger et même acheter mes couleurs ?... »

Il était naturel que Gauguin eût l'orgueil de sa puissance inspiratrice, mais cet orgueil fut toujours entaché d'amertume; c'est que des critiques mal informés la lui contestaient sans y penser, par le fait même qu'ils le confondaient avec ceux dont Gauguin avait mis la pensée en marche. A certains jours, il écrira à Daniel, non sans une nuance d'aigreur : « Je reçois une lettre de Joyant qui me dit : « Vous ne pouvez vous imaginer combien tout *votre coin est arrivé* »; ou bien : « Aujourd'hui, toute une jeune bande *à ma suite* se remue, prospère, *dit-on* : comme elle a plus de jeunesse, d'atouts dans la main, et plus d'habileté, je serai peut-être étouffé dans le chemin. » Plus tard, dans ses mauvaises heures tahitiennes, il écrira même à Ch. Morice : « Certes toute cette jeunesse d'aujourd'hui qui profite me doit bien cela (l'achat d'un grand tableau par un mécène); par cela même qu'elle le doit, elle ne le fera pas. Ils ont beaucoup de talent : beaucoup plus que moi qui n'ai pas eu comme eux toutes les facilités d'apprendre et de travailler. Mais peut-être sans moi existeraient-ils, — sans moi le monde les accepterait-il? »

Le 8 décembre, Gauguin écrit à Daniel qu'un officier d'artillerie vient de se charger d'un paquet de toiles destinées à l'exposition de Copenhague. Il donne à presque tous ses tableaux, des titres en dialecte maori. Certes, il a dans Daniel de Monfreid la plus absolue, la plus justifiée des confiances.

Mais une vague superstition l'incite à croire que la présence de l'auteur active la vente. Il souffre beaucoup du très long temps qu'il faut aux correspondances pour s'échanger. Il produit pourtant, on l'a vu. Il décrit à Daniel certaines de ses toiles en train. Elles font penser aux lithos-report d'Odilon Redon, à la série des « rêves » particulièrement : « Je viens de terminer une tête de canaque, coupée, arrangée sur un coussin blanc, dans un palais de mon invention et gardée par des femmes, de mon invention aussi. Je crois que c'est un joli morceau de peinture ; il n'est pas tout à fait de moi car je l'ai volé dans une planche de sapin. Il ne faudra rien dire. Mais que voulez-vous ? Quand les arbres et les bois vous dessinent une tête, c'est joliment tentant de voler ! »

Le 8 décembre 1892, après quelques aubaines qui l'ont remis à flot deux ou trois fois, Gauguin est de nouveau dans le désarroi. Il n'a plus que cent cinquante francs en poche. « Mon navire dérive, dit-il en son langage d'éternel matelot, et je suis à la cape sèche. » Il demande son rapatriement. Pendant que Sérusier s'active à Paris, Gauguin, suivant les nouvelles et les mandats qu'apportent les courriers, passe du découragement à l'espoir. Il semble très réconforté par l'accueil fait, en Danemark, à ses tableaux. D'autres fois, abattu, il écrit : « Quand j'y réfléchis bien, il faudra à mon retour quitter la peinture qui ne peut me faire vivre. » Enfin, un beau matin, Daniel recevait, venant de Marseille, une lettre datée du 3 août 1893, où Gauguin disait : « Je suis arrivé aujourd'hui mercredi midi avec quatre francs dans ma poche. »

⊡

Gauguin passe le mois d'août à Orléans, où, par un de ces hasards qui prenaient soin de le réargenter aux moments les plus critiques, il avait dû se rendre pour recueillir l'héritage — 13.000 francs — d'un oncle tout fraîchement décédé. Il rentre à Paris dans les premiers jours de septembre 1893. Gauguin

veut organiser sans délai une exposition complète des œuvres qu'il rapporte. Il s'ouvre de ce projet à Durand-Ruel qui l'agrée. Le catalogue est tiré. Il s'orne d'un dessin de Gauguin avec ce titre *Paraou Hina Tétafou* (Hina disait à Téfatou); Charles Morice le préface. Il explique les raisons de l'exil qu'a recherché Gauguin. L'exposition s'ouvre en novembre et comporte quarante-six toiles et sculptures parmi lesquelles il en est qui devinrent célèbres par la suite, telles que le fameux *Manao Tupapaou* (l'esprit des morts veille).

Gauguin a laissé, dans ses *Notes éparses*, sous le titre « Genèse d'un tableau », l'explication d'une de ces toiles tahitiennes, le fameux *Manao Tupapaou*, précisément:

« Une jeune fille canaque est couchée sur le ventre, montrant une partie de son visage effrayée. Elle repose sur un lit garni d'un paréo bleu et d'un drap jaune de chrome clair. Un fond violet pourpre, semé de fleurs semblables à des étincelles électriques : une figure un peu étrange se tient à côté du lit.

« Séduit par une forme, un mouvement, je les peins sans aucune autre préoccupation que de faire un morceau de nu. Tel quel, c'est une étude de nu un peu indécente, et cependant j'en veux faire un tableau chaste et donnant l'esprit canaque, son caractère, sa tradition.

« Le paréo étant lié intimement à l'existence d'un Canaque, je m'en sers comme dessus de lit. Le drap d'une étoffe écorce d'arbre doit être jaune, parce que de cette couleur il suscite pour le spectateur quelque chose d'inattendu; parce qu'il suggère l'éclairage d'une lampe, ce qui m'évite de faire un effet de lampe. Il me faut un fond un peu terrible. Le violet est tout indiqué. Voilà la partie musicale du tableau tout échafaudée.

« Dans cette position un peu hardie, que peut faire une jeune fille canaque toute nue sur un lit? Se préparer à l'amour? Cela est bien dans son caractère, mais c'est indécent, et je ne

veux pas. Dormir ? L'action amoureuse serait terminée, ce qui est encore indécent. Je ne vois que la peur. Quel genre de peur ? Certainement pas la peur d'une Suzanne surprise par des vieillards. Cela n'existe pas en Océanie.

« Le Tupapaou (Esprit des Morts) est tout indiqué. Pour les Canaques, c'est la peur constante. La nuit, une lampe est toujours allumée. Personne ne circule sur les routes, à moins d'avoir un fanal, et encore ils vont plusieurs ensemble.

« Une fois, mon Tupapaou trouvé, je m'y attache complètement et j'en fais le motif de mon tableau. Le nu passe au deuxième plan.

« Que peut bien être, pour une Canaque, un revenant ? Elle ne connaît pas le théâtre, la lecture des romans, et, lorsqu'elle pense à un mort, elle pense nécessairement à quelqu'un déjà vu. Mon revenant ne peut être qu'une petite bonne femme quelconque.

« Le sens décoratif m'amène à parsemer le fond de fleurs. Ces fleurs sont des fleurs de Tupapaou, des phosphorescences, signe que le revenant s'occupe de vous. Croyances tahitiennes.

« Le titre, *Manao Tupapaou*, a deux sens : ou elle pense au revenant, ou le revenant pense à elle.

« Récapitulons. Partie musicale : lignes horizontales ondulantes ; accords d'orange et de bleu, reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par étincelles verdâtres ; partie littéraire : l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des morts. La Nuit et le Jour.

« Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les pourquoi, les parce que.

« Sinon, c'est tout simplement une étude de nu océanien. »

Ce sang-froid, peut-être feint, avec lequel Gauguin dissèque les éléments de sa toile mystérieuse ne rappelle-t-il pas la précision faussement naïve d'Edgar Poe racontant comment il composa son poème du *Corbeau* dont le fameux refrain « never more » hante encore tant de mémoires ? Entre la *genèse*

d'un tableau de Gauguin, et *la genèse d'un poème* d'Edgar Poe, la similitude est souvent fort curieuse ; mais dans les explications de Gauguin s'affirme un respect bien plus élevé pour l'art.

On devine la curiosité que souleva l'ensemble de l'exposition, tant par l'aspect de ces toiles, que par la biographie de leur auteur et par l'étrange intitulé des tableaux. Plusieurs étaient saturées de la mythologie, de la métaphysique océanienne, donc assez généralement inaccessibles. Sur les quarante-quatre toiles, onze seulement furent vendues. Leur mévente fut, en ce temps, moins désastreuse pour Gauguin qu'elle ne l'eût été dans d'autres circonstances. Depuis le 13 septembre, il vivait sur les 13.000 francs légués par l'oncle d'Orléans. C'est alors qu'il meubla ce fameux atelier du 6 de la rue Vercingétorix, au sujet duquel tant de légendes ont couru. Voici comment de Rotonchamp — qui fut un familier de l'endroit — le décrit :

« Bien des écrivains, bien des peintres l'ont visité. Tous se rappellent la petite entrée dont les vitres, décorées de peintures exécutées par le maître, offraient cette devise caractéristique : « *Ici faruru* » : ici l'on aime. A gauche de l'entrée était une petite pièce renfermant une cheminée et un lit de fer et qui servait de chambre à coucher. Au bout de l'antichambre se trouvait l'atelier dont une portière de san Germano masquait l'entrée. Cette assez vaste pièce, entièrement peinte en jaune de chrome clair — chrome nº 1 —, donnait la sensation immédiate de l'étrange et de l'imprévu. Sur les murs balafrés de toiles barbares, s'entre-croisaient des trophées d'accessoires guerriers : casse-têtes, boomerangs, haches, piques, lances, le tout en bois inconnus : rouges, sombres, oranges, noirs... Sur la cheminée inutilisée s'étalaient des coquillages et des échantillons de minéralogie. Au tintement frêle d'une primi-

tive sonnette s'avançait au-devant du visiteur une superbe mulâtresse aux yeux de braise, que Gauguin avait rencontrée à Paris et qui était originaire de Java. Un singe frileux était blotti au milieu des chevalets, et, dans ce décor exotique qui rappelait le pied à terre de l'officier de marine et le home intermittent de l'explorateur, on se sentait loin, très loin de Paris. Amis et curieux affluèrent dans un va-et-vient incessant. Gauguin, devenu talon rouge, eut son jour, tout comme un aspirant à la médaille d'honneur. Il donna des soirées, offrit du thé, fit circuler des gâteaux, que présentait avec une silencieuse dignité la sombre rivale de Téhoura. » Gauguin ne dédaignait pas, quand il était en fonds, d'adopter les allures vestimentaires les plus somptueuses comme les plus inattendues. Déjà, il lui était arrivé, certains jours d'abondance inopinée, — si l'on en croit Armand Seguin — d'arborer un extraordinaire vêtement fourré, qui lui donnait, avec ses sabots sculptés et peints jalousement conservés, une silhouette de boyard inouï. En 1893, Gauguin se fit faire un costume aussi singulier que magnifique : une longue redingote de drap bleu clair, à taille, ornée de boutons de nacre; un gilet bleu dont les boutonnières se dissimulaient le long du flanc, au col brodé de soies jaunes et vertes. Un pantalon mastic, un chapeau de feutre gris cerclé d'un large ruban bleu de roi, des gants blancs, une canne sculptée par lui-même et à l'extrémité de laquelle s'enchassait une perle. Ainsi fait, c'est-à-dire fait « comme un compère de revue », il se présenta certain jour au ministère des Colonies pour postuler un emploi d'administrateur en Océanie. Faut-il ajouter que sa demande ne fut pas prise en considération ?

⊡

Même vêtu d'aussi beaux atours, Gauguin s'ennuya vite à Paris. Les 13.000 francs de l'oncle d'Orléans fondaient avec une effroyable rapidité. Il recevait de Pont-Aven des

lettres d'Armand Seguin, d'O'Connor. Son éternelle inquiétude lui fit alors quitter Paris. Quelques jours après il se retrouvait une fois encore à Pont-Aven. Cette étape de sa vie lui fut bien funeste. Gauguin, pour son malheur, avait emmené à Concarneau sa javanaise, Annah. Un jour, sur les quais de Concarneau, Gauguin, Annah et Armand Seguin rencontrèrent une bande de matelots ivres qui les injurièrent. Gauguin n'était pas homme à redouter une rixe. En quelques secondes on en vint aux mains. Gauguin, alors âgé de quarante-cinq ans, était véritablement d'une exceptionnelle vigueur. Il mit à bas la plupart des brutaux qui s'acharnaient contre lui. Seguin, pris à parti par un autre groupe, dut sauter dans un bassin proche et s'enfuir à la nage. A ce moment, un des adversaires se glissa derrière Gauguin et lui envoya un formidable coup de sabot qui lui brisa la cheville. Gauguin, sur le brancard qui l'emportait, roula stoïquement une cigarette. L'ingrate Annah, le laissant seul sur son lit de douleur, regagna précipitamment Paris, s'en alla droit à l'atelier de la rue Vercingétorix où elle fit main basse sur tout ce qui lui plut et disparut à jamais. Gauguin fut profondément affecté de cette trahison. Son pied brisé ne se remit jamais complètement.

Toute sa misanthropie se réveille. La nostalgie des lointains pays le reprend. Il écrit à Daniel pour lui dire ses nouveaux projets : rentrer à Paris dès qu'il pourra, tout vendre, à n'importe quel prix, s'en aller, s'en aller. « Adieu peinture, conclut-il, si ce n'est comme distraction, ma maison sera en bois sculpté. » Une vente à l'hôtel Drouot fut organisée. Elle a lieu, le 18 février 1895. Elle comporte quarante-neuf toiles dont la plupart avaient figuré dix-huit mois avant, à l'exposition Durand Ruel.

Parmi les visiteurs de marque reçus par Gauguin dans l'atelier de la rue Vercingétorix était Auguste Strindberg. Gauguin avait été grandement séduit par son esprit de poète logicien, par la dureté polie de son âme. Il lui demanda de préfacer le catalogue de la vente. Strindberg se récusa par une longue lettre. Gauguin y répondit aussitôt, puis il fit imprimer lettre et réponse en forme d'introduction au catalogue proprement dit. Ce double document dont nous citerons au moins les passages principaux est fort précieux. La vente du 18 février 1895 produisit un total assez important. L'attentif de Rotonchamp a donné pour presque chaque article l'enchère maxima.

« Je vous aurais volontiers donné ce souvenir (la préface) à emporter dans cette île d'Océanie, écrivait Strindberg, où vous allez chercher un décor en harmonie avec votre stature puissante et de l'espace, mais je me sens dans une situation équivoque dès le commencement, et je réponds tout de suite à votre requête par un « Je ne peux pas » ou, plus brutalement par un « Je ne veux pas ».

« Voici : Je ne peux pas saisir votre art et je ne puis pas l'aimer (je n'ai aucune prise sur votre art, cette fois exclusivement tahitien). Mais je sais que cet aveu ne vous étonnera ni ne vous blessera, car vous me semblez surtout fortifié par la haine des autres; votre personnalité se complaît dans l'antipathie qu'elle suscite, soucieuse de rester intacte... »

Strindberg rappelle ses premiers contacts avec les impressionnistes, et l'anarchie qui s'était produite ultérieurement dans l'art; puis revenant à l'esthétique de Gauguin :

« J'ai vu des arbres que ne retrouverait aucun botaniste, des animaux que Cuvier n'a jamais soupçonnés et des hommes que vous seul avez pu créer. Une mer qui coulerait d'un volcan, un ciel dans lequel ne peut habiter nul dieu. Monsieur (disais-je dans mon rêve), vous avez créé une nouvelle terre et un nouveau ciel, mais je ne me plais pas au

milieu de votre création, elle est trop ensoleillée pour moi qui aime le clair-obscur. Et dans votre paradis habite une Ève qui n'est pas mon idéal — car j'ai vraiment moi aussi un idéal de femme, ou deux ! »

Strindberg évoque le *pauvre pêcheur* de Puvis de Chavannes :

« Non, Gauguin n'est pas formé de la côte de Chavannes, non plus de celles de Manet ni de Bastien Lepage !

« Qu'est-il donc ? Il est Gauguin, le sauvage qui hait une civilisation gênante, quelque chose du Titan qui, jaloux du créateur, à ses moments perdus fait sa propre petite création, l'enfant qui démonte ses joujoux pour en refaire d'autres, celui qui renie et qui brave, préférant voir rouge le ciel que bleu avec la foule..... »

Gauguin répondit :

« Cher Strindberg — Je reçois aujourd'hui votre lettre ; votre lettre qui est une préface pour mon catalogue...

« Devant l'Ève de mon choix que j'ai peinte en formes et harmonies d'un autre monde, vos souvenirs d'élection ont évoqué peut-être un passé douloureux. L'Ève de votre conception civilisée vous rend et nous rend presque tous misogynes : l'Eve ancienne, celle qui dans mon atelier vous fait peur, pourrait bien un jour vous sourire moins amèrement. Ce monde, que ne saurait peut-être retrouver ni un Cuvier ni un botaniste, serait un Paradis que j'aurais ébauché seulement. Et, de l'ébauche à la réalisation du rêve, il y a loin... Qu'importe ! Entrevoir un bonheur, n'est-ce pas un avant-goût de Nirvâna ?

« L'Ève que j'ai peinte (elle seule), logiquement, peut rester nue devant nos yeux. La vôtre en ce simple état ne saurait marcher sans impudeur, et, trop belle (peut-être), serait l'évocatrice d'un mal et d'une douleur...

« Pour vous bien faire comprendre ma pensée, je comparerai, non plus ces deux femmes directement, mais la

langue maorie ou touranienne, que parle mon Ève, et la langue que parle votre femme choisie entre toutes, langue à flexion, langue européenne.

« Dans les langues d'Océanie, à éléments essentiels conservés dans leur rudesse, isolés ou soudés sans nul souci de polir, tout est à nu, éclatant et primordial.

« Tandis que dans les langues à flexion, les racines par lesquelles, comme toutes les langues, elles ont commencé, disparaissent dans le commerce journalier qui a usé leur relief et leurs contours. C'est une mosaïque perfectionnée où l'on cesse de voir la jointure des pierres, plus ou moins grossièrement rapprochées, pour ne plus admirer qu'une belle peinture lapidaire. Un œil exercé peut seul y surprendre le procédé de la construction. Excusez cette longue digression de philologie; je la crois nécessaire pour expliquer le dessin sauvage que j'ai dû employer pour décrire un pays et un peuple parlant touranien.

« Il me reste, cher Strindberg, à vous remercier.

« Quand nous reverrons-nous?

« Ce jour-là comme aujourd'hui avec vous de tout cœur. »

Gauguin venait donc de se débarrasser de tout (Degas s'était fait adjuger plusieurs œuvres). Il souffrait toujours. A sa fracture était venu s'ajouter un mal plus redoutable. Il n'avait jamais été très délicat dans sa carrière amoureuse. Vers cette époque, il commit une imprudence avec une passante professionnellement complaisante de l'avenue du Maine. Les suites, si souvent bravées par lui, furent cette fois immédiates et graves. Gauguin connut bientôt la sévérité de son cas. Gauguin boîte; il se sent atteint au tréfond de son organisme. Le démon du départ a plus de prise que jamais sur ce corps abîmé, sur ce tempérament soucieux. Il charge Daniel de Monfried, dont l'affection et le dévouement sont infatigables, d'être son représentant, d'une manière absolue, puis il quitte Paris, pour toujours cette fois.

A la fin de 1895, Daniel recevait une lettre de Gauguin, datée de novembre, écrite à Tahiti. La traversée avait été bonne. Les combinaisons économiques dont Gauguin est coutumier l'amènent à faire construire une case sur un terrain loué à bail, au district de Pounoaouïa. Comme il était fatal, Gauguin se trouva bientôt dans la gêne. Ses lettres à Daniel ne sont bientôt plus qu'une longue plainte, monotone, tantôt rageuse, tantôt désespérée, souvent justifiée, contre ceux qui lui doivent de l'argent, et négligent ou retardent leur paiement. Il souffre beaucoup de sa cheville brisée, de plaies qui se sont ouvertes aux jambes et qui, jusqu'à sa mort, le tourmenteront.

Dans une lettre du 14 février 1897, il annonce à Daniel l'arrivée de quelques toiles dont il ne sait que penser, entre autre une étude d'après lui-même (cette dernière toile est offerte par Gauguin à Daniel). En avril 1897, il écrit : « Votre lettre m'arrive en même temps qu'une lettre de ma femme, bien courte et bien terrible. Elle m'annonce brutalement la mort de ma fille qui a été enlevée en quelques jours par une pneumonie infectieuse. »

A la suite de ventes de terrain, Gauguin est obligé de reconstruire ailleurs sa case. Il emprunte mille francs à la caisse agricole de Tahiti. Nouvelle dette qui va l'obséder longtemps. Il écrit le 10 septembre 1897: « Je ne vois rien, si non la mort qui délivre de tout, je suis débiteur à ce mois de dix-huit cents francs et je n'ai plus de crédit... » Et il conclut : « Folle mais triste et méchante aventure que mon voyage à Tahiti. »

Il essaye parfois de plaisanter sur son triste sort et l'ancien matelot reparaît : « Vous me dites de tenir la cape, dit-il à Daniel en décembre 1897, mais, comme vous le savez, on ne tient la cape, même la cape sèche, que moyennant un aperçu

de trinquette et un morceau de brigantine. J'ai beau chercher dans mes soutes ces bouts de toile, je ne les trouve pas. » Son dénuement devient inquiétant. Je n'ai même plus un morceau de pain, je vis avec un peu d'eau et quelques goyaves et mangos, qui poussent en ce moment, puis, quelquefois quelques crevettes d'eau douce quand ma vahimé réussit à en prendre. » Enfin, dans les premières semaines de 1898, la crise inéluctable se produit : Gauguin essaye de se tuer. Il avoue, dans une lettre du 11 février, qu'il a amassé de l'arsenic et qu'il l'a absorbé après être parti se cacher dans la montagne pour que son cadavre fût dévoré par les fourmis. La dose trop forte, les brusques vomissements dont il fut pris le sauvèrent. Il rentra dans sa case, après une nuit de torture, un peu plus délabré qu'il n'en était sorti. Avant de mourir il avait voulu composer une grande toile, intitulée : *Que sommes-nous, où allons-nous?* Cette vaste composition est une de celles qui valut à Gauguin d'être souvent comparé à Puvis de Chavannes. Sans doute, ils furent l'un et l'autre des poètes, ils eurent le sens inné de la vaste décoration. Mais là se réduit, il me semble, tout ce qui les rapproche. Ce qui les sépare est plus sensible encore. Puvis de Chavannes procède par allégories; Gauguin s'exprime par symboles. L'un est toujours très explicite et son idéographie utilise des signes depuis longtemps éprouvés. L'autre essaye de faire sourdre de sa toile, mystérieusement, comme le souhaitait Mallarmé, l'idée ou l'état d'esprit qui le hante et dont il veut que le spectateur soit hanté. « Puvis, dit Gauguin dans une lettre à Ch. Morice, explique son idée, oui, mais il ne la peint pas. Il est grec tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans le bois sans collier. Puvis intitulera un tableau *Pureté* et, pour l'expliquer, peindra une jeune vierge avec un lis à la main — symbole connu; donc on le comprend. Gauguin, au titre pureté, peindra un paysage aux eaux limpides; aucune souillure de l'homme civilisé; peut-être un personnage. » Parmi les

grands décorateurs du XIXe siècle il en est un dont Gauguin me semble parent, bien plus que de Puvis : Chassériau. On retrouve dans Gauguin presque tous les éléments qui font de Chassériau le plus étrange et le plus poétique des créateurs. Tous deux ont eu l'âme caressée par le soleil tropical qui fait éclater les crânes adultes mais qui tiédit et dore à jamais les rêves des petits enfants. Tous deux, ils aimèrent les chairs bronzées sur lesquelles ils lisaient confusément d'immenses poèmes passés, d'énormes épopées ethniques. Ils conçurent de manière analogue la silhouette humaine en tant que motif de décoration. Tous deux furent également épris de mystère. Des ressemblances profondes, non de forme, — et encore... — mais d'inquiétude et de sensation, m'apparaissent entre Gauguin décorateur et Chassériau décorateur. Et même, songeant à certain portrait de la mère de Gauguin et aux « sœurs » de Chassériau, je serais tenté d'ajouter : entre Chassériau et Gauguin portraitistes.

⊡

La technique de Paul Gauguin était souvent hasardeuse. Il avait acquis avec une extrême rapidité le minimum de connaissances nécessaires à qui veut s'exprimer par des moyens plastiques et même un peu plus de ce qui s'enseigne A lui, comme à la plupart des grands artistes prédestinés, la phrase ironique de Molière peut s'appliquer au propre : « Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris. » Cependant, et surtout dans la période tahitienne, il négligea de parti pris de soigner sa matière et de la choisir longuement. L'art, le style, la puissance d'évocation le préoccupent bien davantage. A la question que lui posait Daniel de Monfried : « Pourquoi ne peignez-vous pas abondamment, de façon à faire une surface, une matière plus riche ? » Il répond : « Je ne sais pas si, dans quelques années, quand la matière aura durci suffisamment, quand l'huile aura disparu, vous ne

retrouverez pas une matière riche... Le principal qui m'occupe toujours est de savoir si je suis dans la bonne voie, en progrès, si je fais des fautes d'art. Car les questions de matière, de soins, d'exécution et même de préparation de toile, arrivent tout à fait en dernier plan. On peut toujours y remédier, n'est-ce-pas? »

Nous sommes à la période la plus pénible de la vie de Gauguin. S'il obtient de la caisse agricole un sursis, par contre il est obligé, pour subsister, de solliciter un travail d'écriture aux travaux publics, au salaire de six francs par jour. Il a cinquante ans. Il trompe ses angoisses et sa souffrance en notant sur son fameux manuscrit de *Noa-Noa* les rêves, les certitudes qui l'obsèdent. Devant les œuvres exposées en 1893, rue Laffitte, Charles Morice avait eu l'idée de composer pour certaines d'entre elles de longs poèmes en prose qui en eussent été comme les paraphrases. L'ensemble fut construit sur une trame de récits que fournit Gauguin. Ces poèmes en prose, nés de cette collaboration parurent aux éditions de *la Plume* par les soins de Charles Morice sous le titre de *Noa-Noa*. Gauguin d'ailleurs récrivit, à Tahiti, ces morceaux en les modifiant souvent. Ils sont incorporés avec des titres variés dans le total du manuscrit *Noa-Noa* qui se divise en onze chapitres. Les chapitres 2, 4, 6, 8, 10, 11, sont surtout de l'autobiographie. Les chapitres 1, 3, 5, 7, 9 correspondent à l'ouvrage publié par Charles Morice aux éditions de *la Plume*.

Mais en plus de cette autobiographie et de ces poèmes, le volume manuscrit de Gauguin comporte d'autres chapitres intitulés « *Diverses choses* » et « *Racontars d'un Rapin* ». Un Gauguin non point très cultivé mais penseur ardent, profond, dont la méditation comme la phrase a souvent de brusques ellipses, de vigoureuses échappées, apparaît. Toute une esthétique se déroule où foisonnent des raccourcis saisissants, où surgissent des aperçus qui, soudain, ouvrent un monde de vérités très proches et toujours négligées. Rien n'est curieux

comme ces notes fourmillantes d'aphorismes dont presque tous pourraient servir d'épigraphes ; parfois se présente un conte fantaisiste dans le genre des persaneries du XVIIIe siècle, tel que la dissertation sur l'art de peindre du professeur Mani-Vehni-Zunbul-Zadi qui vivait, dit Gauguin « à l'époque de Tamerlan, je crois, en l'an X avant ou après Jésus-Christ ». Gauguin apparaît dans *Noa-Noa* comme un écrivain d'art de premier ordre, encore très insuffisamment connu.

⊡

Le 9 décembre il avait adressé au marchand de tableau Vollard neuf toiles. Le prix de ces toiles sortit Gauguin de son ornière. Mais pour un temps bien court ! Il paya ses dettes, quitta Papeete et regagna sa case. Elle était dans un piteux état. Sa santé se fait de jour en jour plus mauvaise : « Je ne puis dormir. Un nouveau médecin, arrivé à l'hôpital, s'est pris, je ne sais pourquoi, d'amitié pour moi et a entrepris de me guérir. Mais il dit que ce sera long car la maladie est compliquée et très invétérée. L'eczéma est compliqué d'érésipèle et de ruptures de petites varices. »

Le mal dont il est ravagé modifie gravement son caractère. Le 10 juin de la même année, il écrit à Daniel: « Je vais prendre mon pain à crédit chez le Chinois. Plus un rotin à la maison. » Rien ne prévaut contre son aigreur. Il répond avec une acide ironie, avec une décourageante hauteur, à Maurice Denis qui, loin d'oublier son animateur de naguère, lui fait parvenir jusque dans son océanique et volontaire exil une invitation à exposer en 1900 avec les « Symbolistes, Pointillistes et Rose-Croix ». Comme il est loin le Gauguin indulgent qui, plein d'une extase attendrie, se refusait à porter la main sur Téhoura infidèle ! Comme il est loin le temps où Gauguin, chargé d'une mission artistique, débarquait pour la première fois à Tahiti et recevait du gouverneur un accueil plein d'em-

pressement et d'inquiétude ! Cet homme, qu'on avait cru redoutable un moment, le voici malade, réduit pour vivre à solliciter des emplois infimes de subalterne. Le provincialisme naturel des personnalités européennes qui composent les petites capitales coloniales, comme est Papeete, mijote et se fait plus virulent au chaud soleil des antipodes, plutôt qu'il ne s'apaise devant la merveille des sites et la splendeur des immensités. Gauguin se sentit bientôt entouré de mépris. On pense qu'il était assez peu homme à les souffrir avec philosophie. Pour se défendre, hélas, il s'abaisse jusqu'à se mêler à la plus mesquine politique sous-préfectorale ! Les indigènes, enclins, comme les enfants, à devenir vite malveillants et taquins, font quelques niches à cet européen sans prestige dont ils savent qu'on le prend au chef-lieu pour un agité. Gauguin exige des poursuites pour des vétilles ; il publie dans une petite feuille d'opposition locale, *les Guêpes*, une lettre ouverte au Procureur de la République, pleine d'insolence, d'incohérence, de mesquines arguties et de fautes, tant d'orthographe que de français. Oh ! la pauvre littérature de primaire révoqué, hérissée de vaines menaces... Et comme on a peine à croire qu'elle est issue du même cerveau qui traça tant de pages où souffle le vent du Pacifique à travers les arbres parfumés, dans *Noa-Noa!* Il s'acharne, il s'affole, il se ridiculise. Puis, la saveur de la polémique l'ayant grisé, Gauguin fonde un journal, en août 1899, *le Sourire*. Gauguin le rédige, le tire à la polycopie. Il l'orne de gravures sur bois. Quelques-uns de ces bois sont d'admirables compositions. Tous ont un haut caractère d'art, souvent une noblesse inattendue qui, pour nous, fait apparaître plus navrante encore la débilité des légendes, la lourdeur confuse et laborieuse du texte qui prétend à l'ironie. Daniel de Monfreid, à Paris, continue avec un dévouement que rien ne rebute, à défendre les intérêts de Gauguin. Celui-ci d'ailleurs voyait sa chance remonter. C'est en post-scriptum d'une lettre datée d

décembre 1900, dans laquelle Gauguin accuse réception d'une somme de douze cents francs, qu'il ajoute laconiquement « Je vais à l'hôpital (12 francs par jour). »

▣

Mais il y avait trop longtemps que Gauguin était à la même place. Aussi commence-t-il à trouver que la vie est très chère à Tahiti. Il écrit en juin 1901 : « Je crois qu'aux Marquises, avec la facilité qu'on a pour avoir des modèles (chose qui devient de plus en plus difficile à Tahiti) et avec des paysages alors à découvert — bref des éléments tout à fait nouveaux et plus sauvages, je vais faire de belles choses. Ici, mon imagination commençait à se refroidir... »

En janvier 1902, Daniel recevait une lettre datée de « La Dominique (Hiva-Oa), Iles Marquises, novembre 1901 ». A partir de ce moment et jusqu'à la débacle finale, les affaires de Gauguin seront relativement prospères ; des amateurs, grâce à l'activité de Daniel, se sont manifestés, puis multipliés ; un marchand de tableaux recherche sa peinture et lui adresse des sommes peu considérables, mais assez régulièrement. Dans les lettres que Gauguin adresse à Daniel, des Marquises, on trouve d'abord un air de satisfaction et d'apaisement bien nouveau. « A l'heure qu'il est (surtout si ma santé revient comme elle en a l'air) il me faudrait tant soit peu d'avance pour être tout à fait fort dans ma petite forteresse des Marquises. »

En mars 1902, il est encore assez bien disposé : « J'ai commencé à me remettre au travail assez sérieusement quoique toujours malade : on n'a pas idée de la tranquillité avec laquelle je vis ici dans ma solitude, tout à fait seul, entouré de feuillage. C'est le repos, et j'en avais besoin, loin de tous ces fonctionnaires qui étaient à Tahiti. Je me félicite tous les jours de ma résolution ; puis, la vie est moins chère ici. Je paye un poulet ordinaire 60 centimes, et de temps en

temps un cochon de vingt kilos environ 6 à 7 francs. » Dans une lettre du 26 août 1902, apparaît un nouveau spleen, celui du retour. « A propos, M... m'écrit qu'il espère, l'année prochaine, faire une exposition très importante de moi. Parfait !... D'ailleurs, qui sait si je ne serai pas là à cette époque... Car s'il me faut rester inguérissable avec cet eczéma chronique aux deux pieds, qui me fait tant souffrir, il vaudra mieux que je rentre pour changer d'air. J'irai alors m'établir de votre côté dans le midi, quitte à aller en Espagne chercher quelques éléments nouveaux. Les taureaux, les Espagnoles aux cheveux plaqués de saindoux, ça a été fait, archi-fait; c'est drôle cependant que je me les figure autrement. »

Or une des dernières toiles que peignit Gauguin, et même vraisemblablement la dernière, représente un paysage de neige. La hantise du retour l'absorbait à certains jours. En fait c'était là l'éternelle inquiétude de cette âme qui tournait en rond dans le monde comme dans un cercle trop étroit.

En même temps il adressait à Vollard dix toiles.

Malheureusement Gauguin ne disait pas tout dans ses lettres. Il n'avait pas renoncé à ses habitudes de polémiste, à l'égard d'une administration maladroite. Ce devait être sa perte. La dernière des lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid, datée d'avril 1903, est précisément celle où le malheureux crie à l'aide et raconte la catastrophe.

Dans son île d'Atuana, aux Marquises, Gauguin n'a plus de Procureur, mais il a « le gendarme »; le gendarme colonial personnage qui relève à la fois de Courteline et de Kipling, Pandore devenu roi chez les nègres. Le gendarme qui réside à Atuana, comme ses confrères gendarmes qui règnent sur les îles voisines, réunit dans ses mains européennes tous les pouvoirs, toutes les autorités, sous un contrôle que la distance

rend illusoire. On devine combien Gauguin si puissamment, si douloureusement artiste dut souffrir de voir cet Ubu en casque blanc s'ébattre parmi ces races pures, de se sentir sous une telle domination administrative et sans appel. Malgré tout, c'est avec une chevalerie indéniable qu'il se met en cause. Il estime qu'il est seul, blanc, sur place, capable de défendre ses Marquisiens, auxquels des atavismes obscurs mais vigoureux le rattachent, contre le tyranneau du procès-verbal. Celui-ci d'ailleurs brandit ses foudres avec une arbitraire et bégayante incohérence. Deux baleiniers américains abordent un jour à Tavuata des Marquises. Ils portent des objets de pacotille frappés de droit de douane. Les baleiniers commencent à les vendre, aux hommes contre de la vanille ou de l'argent, aux femmes contre des caresses. Le gendarme n'ignore aucun détail de cette contrebande. Il en profite lui-même pour acquérir un fusil de chasse et des munitions. Gauguin le dénonce. Gauguin est condamné pour diffamation à trois mois de prison et mille francs d'amende. Il fait appel. Une enquête sérieusement menée prouve la véracité de ses allégations. Des irrégularités de forme constatées dans le premier procès-verbal, surtout l'intelligente bienveillance de l'administrateur intérimaire des Marquises, allaient être causes d'une revision de ce procès dont les conséquences étaient matériellement écrasantes pour Gauguin. Mais Gauguin est hors de souffle. Ses jambes ne sont qu'une plaie; son cœur n'est plus qu'un ulcère. Il ne mentait pas dans sa lettre d'avril 1903 quand il disait: « Ces préoccupations me tuent. » Il meurt le 8 mai 1903.

⊡

Ce ne fut que dans les derniers jours de 1903 que Daniel reçut enfin, en réponse à de pressantes demandes d'explication, une lettre du pasteur V... qui demeurait aux Marquises:

« J'ai toujours connu M. Paul Gauguin malade et presque impotent, disait M. V... Sortant rarement de chez lui, et quand, par extraordinaire, on le rencontrait dans la vallée d'Atuana, il vous faisait un effet plutôt pénible, se traînant difficilement, les jambes entourées de bandelettes, dans l'accoutrement très original, du reste, du parfait Maori : le pagne de couleur autour des reins et le torse couvert de la chemisette tahitienne, pieds nus, presque toujours, sur la tête un béret d'escholier en drap vert et avec une boule d'argent sur le côté... Un homme très aimable, parfait de douceur et de simplicité avec le Marquisien. Celui-ci le lui rendait bien. Et quand votre ami est mort, j'ai pu recueillir de la bouche de plusieurs indigènes un cri de regret comme celui-ci : « Gauguin est mort, nous sommes perdus ! » « Ua mate Gauguin, ua pete enata ! » faisant ainsi allusion aux services que Gauguin leur avait plusieurs fois rendus en les délivrant de la main des gendarmes, personnages souvent durs et injustes à l'endroit des indigènes. Gauguin, très généreux et chevaleresque, avait pris la défense de l'indigène. Les traits sont nombreux de sa bonté à son égard....

« Quant au pays, il en avait la plus haute idée, un vrai culte pour cette nature si belle en soi et si sauvage, où son âme trouvait tout naturellement son cadre...

« ... Vers 11 heures, ce matin-là (le 6 mai), le jeune Ka Hui, domestique (trop intermittent, hélas, en ce sens qu'il désertait souvent le logis de son maître pendant sa maladie), vint m'appeler en toute hâte : « Viens vite, le blanc est mort »..

« ... Je volai. Je trouvai Gauguin sans vie, une jambe pendante hors du lit, mais chaude encore. Tioka (le vieux domestique Maori de Gauguin) était là, hors de lui : « Je venais « voir comment il allait, j'appelais d'en bas Ko Ké, Ko Ké « (le nom indigène de Gauguin). N'entendant rien, je montais : « aïe ! aïe ! Gauguin ne remuait plus. Il était mort », disait-il.

Et, ce disant, il mordait à belles dents le cuir chevelu de son ami, façon toute marquisienne de rappeler quelqu'un à la vie. J'essayai moi-même de la traction rythmée de la langue, de la respiration artificielle, mais rien n'y fit. Paul Gauguin était bien mort, et tout porte à croire qu'il a succombé à un brusque arrêt du cœur. »

Il y a eu, des affaires laissées par Gauguin, deux ventes aux enchères. Une première vente à Atuana même, où ont été dispersés les objets que pouvaient acheter les indigènes et les quelques Européens de l'endroit. Le béret vert est échu à Tioka, qui s'en affuble nuit et jour, et encore lui a-t-il été donné par le commissaire-priseur. Pauvre Gauguin ! La seconde vente a eu lieu à Tahiti et se composait uniquement de choses de valeur, de tableaux en particulier, et d'objets rares. Le docteur Ségalen vous a éclairé à ce sujet. » Les notes, les manuscrits, entre autres le précieux *Noa-Noa*, furent déposés entre les mains du Gouverneur Petit. Peu de temps après, M. Petit, rentrant en France, mourut. Il fut inhumé en Australie Ce ne fut pas sans peine que Daniel de Monfreid put entrer en possession de *Noa-Noa*. Gauguin mort, Daniel ne fut pas moins actif à défendre sa mémoire qu'il n'avait été diligent à mettre en valeur son œuvre. Victor Ségalen, médecin de la marine, écrivain de tout premier ordre, mort récemment, et qui se trouvait alors dans l'archipel, acheta la palette de Gauguin dont il fit ensuite présent à Daniel de Monfreid. La fameuse canne sculptée où Gauguin avait enchassé une perle devint la propriété d'un joaillier à Tahiti. Une autre canne où Gauguin avait figuré deux silhouettes plus qu'enlacées fut vertueusement brisée par un gendarme d'Atuana. Gauguin fut inhumé dans le petit cimetière de la Mission. Il avait orné les abords de sa maison — la maison « du jouir » — de statues : un prélat obscène et cornu (vengeance personnelle contre les indiscrétions de l'évêque des Marquises), une figurine nue et fleurie baptisée par Gauguin « Thérèse », enfin

la statue du dieu Atua, devant laquelle, disait-on stupidement, il faisait des génuflexions alternées d'apostrophes au soleil. Elles s'effritèrent lentement, disparurent.

Victor Ségalen, dans une puissante et mélancolique description, parue en juin 1904 au *Mercure de France*, nous a montré le dernier décor où s'éteignit Gauguin. Sur chacun des côtés de la porte s'appliquait un panneau de bois sculpté à faible relief. « Soyez mystérieuses (disait l'inscription de l'un) et vous serez heureuses » — « Soyez amoureuses, recommandait l'autre, et vous serez heureuses ». Sur le socle de la principale statue se lisait : « Te Atua », le Dieu, et des vers de Charles Morice.

⊡

Dès les premières années qui suivirent la mort de Gauguin les plus méditatifs des jeunes peintres sentirent le renouveau dont l'art lui était redevable. Il avait invigoré la faculté créatrice chez des hommes comme le délicat Armand Séguin, le plus pur peut-être des disciples directs de Pont-Aven et du Pouldu. Par Serusier il avait guidé dans le beau chemin de l'Idéalisme le groupe de Maurice Denis. Par des voies sinueuses, mais normales, la conception de Gauguin rendait au rêve, à l'esprit de composition ordonnée, linéaire, toujours parfaitement lisible, la prédominance que le génie gréco-latin leur assigne.

Il était inéluctable qu'elle contribuât puissamment, à côté des enseignements de Cézanne, à guider les jeunes artistes, quand ils seraient las de tâtonnements hasardeux, vers une renaissance classique.

A Gauguin, ce classique sans le savoir, ce fut un latin, de culture et de sentiment profondément antique, qui dressa le premier un monument.

Dans son grand tableau du salon d'automne de 1905 intitulé : *Homuage à Gauguin*, l'excellent peintre Pierre Girieud réunit autour du maître les figures de quelques-uns de ses élèves et de ses amis : Sérusier, Daniel de Monfreid, Francisco Durrio, Maurice Denis, Dufrénoy, O'Connor, de Mathan, Fayet, Charles Morice.

A ce même salon était organisée une rétrospective Paul Gauguin. Au sujet de cette rétrospective M. Paul Jamot écrivit dans la *Gazette des Beaux-Arts* une brève étude, où se trouvent condensées en quelques définitions particulièrement heureuses les tendances qui guidèrent Gauguin. Il indique la filiation qui le relie aux maîtres les plus purement français : *La jeune Bretonne* de la collection Fayet le fait songer à Millet. *Le Champ de pommes de terre*, de la même collection, est dit-il « beau d'une double beauté de matière et d'âme comme le plus riche tapis et comme le plus expressif des paysages que Fouquet peignait à l'arrière plan de ses miniatures ». Gauguin, qui fut, comme le dit si justement Victor Ségalen, divers et en tout excessif, pouvait à la fois caresser les visions les plus immenses, modeler Te Atua de ses infatigables mains, et ruminer ses rancunes contre la maréchaussée. Comme Thomas de Quincey, il fut maintes fois saisi à la gorge par la sensation de l'incommunicable, par la certitude qu'il n'est pas deux hommes pour lesquels les sensations, les mots aient bien la même valeur et le même sens, par l'inexorable solitude à laquelle toute vie humaine est condamnée. Mais il a fougueusement jeté, à poignées, ses rêves, vers l'avenir. Leur trajectoire à travers les âmes n'est pas achevée.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

JEAN DE RETONCHAMP. *Paul Gauguin.* Edouard Druet. Weimar, Paris, 1906.

CHARLES MORICE. *Paul Gauguin.* Floury. Paris, 1919.

CHARLES MORICE et PAUL GAUGUIN. *Noa Noa, 1891-1893.*

Paru d'abord dans la *Revue Blanche.*

Paru en volume en 1900. Éditions de *la Plume* (2me édition en 1908) (Manuscrit à M. D. de Monfreid).

GAUGUIN. *Diverses choses, 1896-1897.* (Le manuscrit appartient à M. D. de Monfreid).

Articles de politique dans *Les Guêpes* et *l'Indépendant,* de Tahiti.

Le Sourire. Journal satirique écrit, illustré et polycopié par Paul Gauguin, à Tahiti.

Racontars d'un Rapin. Septembre 1902, écrit aux îles Marquises, district d'Atuana. Reproduit en grande partie dans le livre de M. de Retonchamp.

Avant et Après. Publié par Charles Morice dans *Vers et Prose.* Le manuscrit a été reproduit en fac-simile et publié à Leipzig en 1919 (à ce sujet voir : *Lettres de Gauguin à André Fontainas.* Librairie de France. Paris, 1921).

Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid, avec étude préliminaire de Victor Segalen. Paris. 1919.

MAURICE DENIS. *Théories. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique.* Nouvelle édition. Rouart & Watelin. Paris, 1920.

ÉMILE BERNARD, *Lettres de Van Gogh à Émile Bernard.* Vollard. Paris.

(Mercure de France), 1903.

CH. CHASSÉ. *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven.* H. Floury. Paris, 1921.

Gauguin et Mallarmé. (L'Amour de l'art), août 1922.

ROGER MARX. *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui.* Calmann-Lévy. Paris, 1914.

A propos des œuvres céramiques de Paul Gauguin. (Revue encyclopédique) 1891.

ALBERT AURIER. *Les peintres symbolistes. (Mercure de France)*, 1891; *(Revue encyclopédique)*, 1892.

Émile Bernard contre Gauguin. (Mercure de France), 1895.

(Revue Universelle des Arts), 1903.

MARIUS ARY LEBLOND. *Vie anarchiste d'un anarchiste. (Dépêche de Toulouse)*, 1er octobre 1903.

DANIEL DE MONFREID. *(L'Ermitage)*, décembre 1903.

ARMAND SEGUIN. *(L'Occident)*, mars-mai 1903.

VICTOR SEGALEN. *Gauguin dans son dernier décor. (Mercure de France)*, 1904.

PAUL JAMOT. *Le salon d'automne de 1905. (Gazette des Beaux-Arts)* 1905.

CHARLES MORICE. *(L'Art Moderne)*, 1909.

PUY. *(L'Art décoratif)*, 1911.

LOUIS VAUXCELLES. *La sculpture de Paul Gauguin. (L'Art décoratif)*, 1911.

TABLE DES PLANCHES [1]

PLANCHE 1
PORTRAIT DE L'AUTEUR

PLANCHE 2
LE RUISSEAU

PLANCHE 3
RUE DE VILLAGE

PLANCHE 4
COUR DE FERME EN BRETAGNE

PLANCHE 5
LE SAULE

PLANCHE 6
FRUITS ET PROFIL

PLANCHE 7
FRUITS

PLANCHE 8
FRUITS

PLANCHE 9
LES MEULES

PLANCHE 10
EFFET DE NEIGE EN NORVÈGE

(1) Les photographies des œuvres reproduites dans ce volume proviennent des ateliers de MM. Druet, excepté les photographies des planches 12, 25 et 26 qui proviennent des ateliers Bernheim jeune.

PLANCHE 11
BORDS DE LA MER

PLANCHE 12
LE GARDIEN DE PORCS

PLANCHE 13
LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE

PLANCHE 14
LE CHRIST JAUNE

PLANCHE 15
LA MÈRE DE L'ARTISTE

PLANCHE 16
PORTRAIT

PLANCHE 17
MAISON BRETONNE

PLANCHE 18
PAYSAGE DE BRETAGNE

PLANCHE 19
TÊTE DE TAHITIEN (dessin)

PLANCHE 20
ÉTUDE DE TÊTE, TAHITI

PLANCHE 21
TAHITIEN

PLANCHE 22
L'ESPRIT VEILLE

PLANCHE 23
LA FUITE

PLANCHE 24
TROIS TAHITIENS

PLANCHE 25
LA REINE DES ARÉOIS

PLANCHE 26
OTAHI

PLANCHE 27
TAHITIENNE

PLANCHE 28
FEMME A L'EVENTAIL

PLANCHE 29
LA FEMME AUX MANGOS

PLANCHE 30
GROUPE DE TAHITIENS

PLANCHE 31
DEVANT LA CASE

PLANCHE 32
LE REPOS

PLANCHE 33
QUE SOMMES-NOUS? D'OU VENONS-NOUS, OU ALLONS-NOUS?

PLANCHE 34
QUE SOMMES-NOUS? D'OU VENONS-NOUS, OU ALLONS-NOUS?

PLANCHE 35
ET L'OR DE LEUR CORPS

PLANCHE 36
TAHITIENNES SUR LA PLAGE

PLANCHE 37
FLEURS

PLANCHE 38
LES PERROQUETS

PLANCHE 39
LES SOLEILS

PLANCHE 40
IDOLE MAORIE (sculpture)

PORTRAIT DE L'AUTEUR

Portrait of the Author.
Bildnis des Künstlers.
Rittrato dell' autore.
Retrato del autor.

LE RUISSEAU

The brook. *Il ruscello.*

Der Bach. *El arroyo.*

RUE DE VILLAGE

A Village Street. *La strada del villaggio.*

Dorfstrasse. *Calle del aldea.*

COUR DE FERME EN BRETAGNE

A Breton Farm Yard.
Bretonischer Meierhof.
Cortile di fattoria in Bretagna.
Corral de una granja en Bretaña.

LE SAULE

The Willow.
Die Weide.
Il salice.
El sauce.

FRUITS ET PROFIL

Still Life and Profile.
Obst und Männerprofil.
Frutta e profilo.
Frutas y perfil.

FRUITS

Still Life.
Obst.

Frutta
Frutas

FRUITS

Still Life.
Obst.

Frutta.
Frutas.

LES MEULES

Hayricks.
Getreideschober.

I tagli.
Pilas de cereales

EFFET DE NEIGE EN NORVÈGE

Norwegian Snow Scene.

Norwegische Schneelandschaft.

Effetto di neve in Norvegia.

Efecto de nieve en Noruega.

BORDS DE LA MER

On the Sea Shore.

Meereufer.

Rive di mare.

Orilla del mar.

LE GARDIEN DE PORCS

The Swineherd.
Schweinehirt.
Il guardiano dei porci.
El porquero.

LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE

Jacob wresling with the Angel.
Jacobs Kingkampf mit dem Engel.
Lotta di Jacobb con l'angelo.
Lucha de Jacobo con el angel.

LE CHRIST JAUNE

The yellow Christ.
Der gelbe Christus.
Il Cristo giallo.
El Cristo amarillo.

LA MÈRE DE L'ARTISTE

The Artist's Mother.
Die Mutter des Künstlers.
La madre dell' artista.
La madre del artista.

PORTRAIT

Portrait. *Ritrato.*
Bildnis. *Retrato.*

MAISON BRETONNE

A Breton House.
Bretonisches Haus.
Casa bretone.
Casa bretona

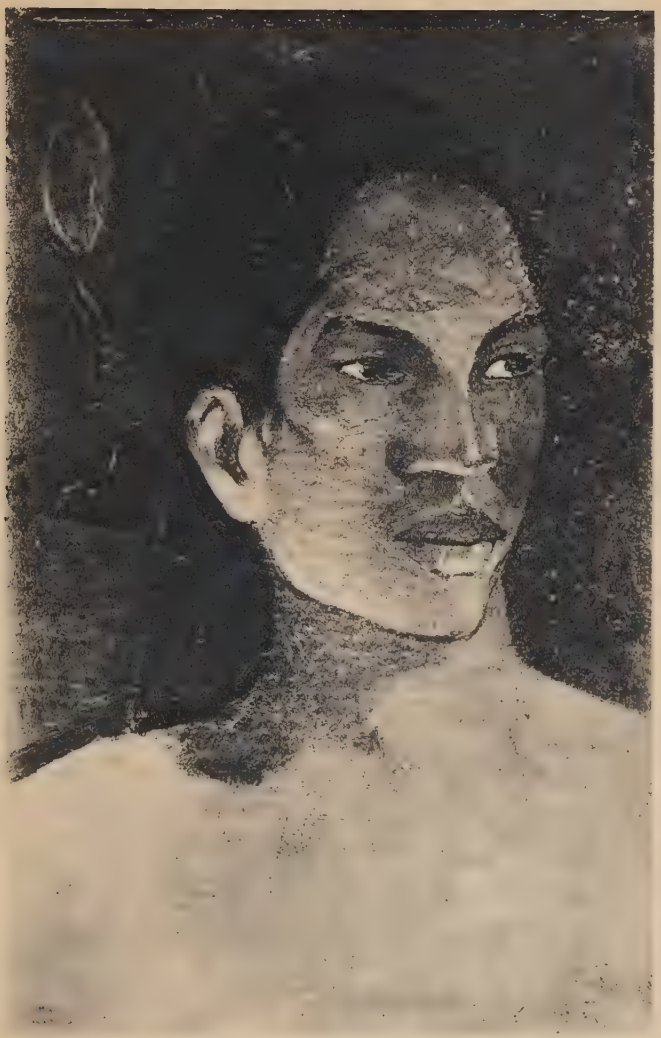
PAYSAGE DE BRETAGNE

A Breton Landscape. *Paesaggio di Bretagna.*

Bretonische Landschaft. *Paisaje de Bretaña.*

TÊTE DE TAHITIEN

Head of a Tahitian (drawing). *Testa di Tahitiano (disegno).*
Kopf eines Mannes aus Tahiti (zeichnung) *Cabeza de Tahitiano (dibujo).*



ÉTUDE DE TÊTE, TAHITI

Study of a Head. Tahiti.
Studienkopf aus Tahiti.
Studio di testa. Tahiti.
Estudio de cabeza. Tahiti.

TAHITIEN

Tahitian native. *Tahitiano*

Mann aus Tahiti. *Tahitiano.*

L'ESPRIT VEILLE

The Spirit watching.
Der Geist wacht.
Lo spirito vigila.
El espirito velando.

LA FUITE

The Flight.
Die Flucht.
La fuga.
La huida.

TROIS TAHITIENS

Three Tahitians.
Drei Manner aus Tahiti.
Tre Tahitiani.
Tres Tahitianes.

LA REINE DES ARÉOIS

The Queen of the Areois.
Die Konigin der Areoten
La regina degli Areoi.
La reina de los Areois.

OTAHI

Otahi.
Otahi.

Otahi
Otahi

TAHITIENNE

Tahitian woman.
Frau aus Tahiti.

Tahitiana.
Tahitiana.

LA FEMME AUX MANGOS

Woman with mangoes.
Die Frau mit Mangofrüchten.
La donna dei mangos.
La mujer de los mangos.

GROUPE DE TAHITIENS

Group of Tahitians.
Gruppe von Inländer aus Mahori.
Gruppo di Tahitiani.
Grupo de Tahitianes.

DEVANT LA CASE

Before the Hut.
Vor der Hütte.

Davanti alla capanne.
Delante de la choza.

LE REPOS

Rest.

Die Ruhe.

Il riposo.

El descanso.

QUE SOMMES-NOUS ? D'OU VENONS-NOUS, OU ALLONS-NOUS ?

What are we ? Whence come we ? Whither go we ?
Was sind wir, woher kommen wir, wohin gehen wir ?
Che siamo ? Donde veniamo ? Dove andiamo ?
Que somos nosostros ? De donde venimos ? A donde vamos ?

QUE SOMMES-NOUS, D'OU VENONS-NOUS, OU ALLONS NOUS ?

What are we ? Whence come we ? Whither go we ?
Was sind wir, woher kommen wir, wohin gehen wir ?
Che siamo ? Donde veniamo ? Dove andiamo ?
Que somos nosostros ? De donde venimos ? A donde vamos ?

ET L'OR DE LEUR CORPS

And the gold of their Limbs.
Und das Gold ihrer Körper.

El' oro del loro corpo.
Y el oro de sus cuerpos.

TAHITIENNES SUR LA PLAGE

Tahitian Woman on the sea shore.
Tahiterin am Strande.
Tahitiana sulla spiaggia
Tahitianas en la playa.

FLEURS

Flowers. *Fiori.*

Blumenstück. *Flores.*

LES PERROQUETS

The parrots. *I pappagolli.*

Papageien. *Los papagayos.*

LES SOLEILS

Sunflowers. *I girasoli.*

Sonnenblumen. *Los soles.*

IDOLE MAORIE

(SCULPTURE)

Maori idol. (Sculpture). *Idolo maori. (Scultura).*

Maori idol. (Sculptur). *Idolo maori (Escultura).*

,65 399 G B 23 ; w

DISCARD
BENJAMIN
CARDOZO
LIBRARY

759.4
G234R

37687